

مؤسسة يماني الثقافية الخيرية
جائزة الشاعر محمد حسن فقي

التجديد في القصيدة العربية المعاصرة



الدكتور محمد بن شريفة — المغرب
الدكتور إبراهيم عبد الرحمن — مصر
الدكتور محمد عبد المطلب — مصر
الدكتور حسن فهد الهويمل — السعودية
الأستاذ الدكتور أحمد هيكل — الأستاذ الدكتور الطاهر مكي

المجلد الأول

مؤسسة يماني الثقافية الخيرية

جائزة الشاعر محمد حسن فقي

التجديد في القصيدة العربية المعاصرة

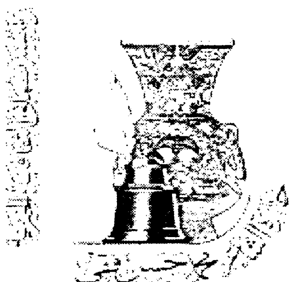
احتفالية الدورة الثالثة

أمين عام هيئة الجائزة :
الأستاذ أحمد فراج

مراجعة لغوية :
إبراهيم عبد الرحمن

الجمع التصويرى :
محمد خميس

الإشراف الفنى :
عبد الرحمن الأنصارى



الطبعة الأولى

١٤١٨هـ - ١٩٩٨م

مؤسسة يمانى الثقافية الخيرية

جائزة الشاعر محمد حسن فقى

احتفالية الدورة الثالثة

التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة

٢٩ - ٣٠ ذو الحجة ١٤١٧ ـ ٦ - ٧ مايو (أيار) ١٩٩٧

دار الأوبرا ـ القاهرة

المجلد الأول

المشاركون :	الأستاذ الدكتور محمد بن شريفة	المغرب
	الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن	مصر
	الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب	مصر
	الأستاذ الدكتور حسن فهد الهويمل	السعودية
الجلسات برئاسة :	الأستاذ الدكتور أحمد هيكل	مصر
	الأستاذ الدكتور الطاهر مكى	مصر

كلمة معالى الشيخ أحمد زكى يمانى

رئيس المؤسسة ورئيس هيئة الجائزة

الحمد لله، والصلاة والسلام على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه، ومن دعا بدعوته، واتبع طريقه، وجاهد جهاده، صلاة دائمة مباركة إلى يوم الدين... وبعد :

فإنه مما يثلج الصدر، ويدعو إلى الارتياح، ما قد تحقق لجائزة الشاعر العربى الكبير محمد حسن فقى من مسيرة طيبة جمعت بين الجودة والأناة، فى نطاق المنهج الذى حدده دستورها من ضرورة جدية المحتوى، والتزام احترام التراث الأدبى العربى؛ لما حفل به من قيم فنية وإبداعية وفيرة، ربما لم تتحقق فى لغة أخرى غير العربية، فضلاً عن كونه - إلا فى حالات قليلة - تصويراً لمجتمعنا الطويل زماناً العريض مكاناً، وتعبيراً عن أخلاقنا وشمائل قومنا، الأمر الذى جعل هيئة الجائزة تحرص على أن تكون مواد التسابق - شعراً كان أو نقداً - حاملة للقيم الأصيلة لقومنا، بريئة مما يصدم العقائد أو يخدش المشاعر، أو أن يكون دخيلاً على فنون أدبنا، غريباً عن أذواقنا وأصالتنا.

وإنه لمن دواعى الاعتزاز أن تنجز الدورات السابقة - سواء فى نطاق التسابق أو فى مجال البحوث - هذه المعانى الجليلة التى تحرص عليها مؤسسة يمانى الثقافية فى منهجها العام، وتستمسك بها جائزة الشاعر محمد حسن فقى فى دستورها الخاص، لقد تحقق ذلك فى بحوث العام الماضى طبقاً لما هو مسطور فى صفحات مجلد "الفقى شاعراً" الذى كان أول إصدارات هيئة الجائزة، مثلما هو متحقق فى هذا السفر القيم الذى أتشرف بتقديمه بهذه الكلمات المتواضعات.

هذا السفر الذى يحوى مجموعة من الأبحاث تدور حول قضية "التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة"، وهى قضية هامة ومثيرة؛ إذ تثير العديد من القضايا التى قد تختلف حولها الآراء وتتوزع المشارب، مثل قضية : "الحداثة"، و "الغموض فى الشعر المعاصر"، وما يعرف بـ "النثر الفنى"، أو ما اصطلح البعض على تسميته بـ "قصيدة النثر"، .... وغيرها.

وقد يظن القارئ لأول وهلة أن بعض أبحاث الاحتفالية يخرج فى موضوعه عن النطاق الذى خطته الجائزة لنفسها، لكن الذى يقرأ هذه السفر سيعلم أن القضية ما زالت تدور فى ذات الإطار، بل إن فيها حفاظاً على التراث وإغناءً للعملية الإبداعية والنقدية التى تتوخاها الجائزة، بقدر ما تحرص على حرية الإبداع وتداول الرأى والاختلاف فيه، وهذا لا يفسد للود قضية، بل يثرى ما يطرح من قضايا وموضوعات أدبية.

وإننى سعيد كل السعادة بتقديم هذا السفر النفيس باسم جائزة الشاعر محمد حسن فقى إلى جمهرة قراء العربية، محترماً جميع الانطباعات التى تصدر من القراء مهما تباينت أذواقهم أو اختلفت معاييرهم، وإننى أتقدم بشكر صادق وثناء عميق إلى كل من أسهم فى هذه الدورة ببحث أو تعقيب أو مناقشة أو تعليق، وأخص بالذكر الأساتذة الأجلاء : الدكتور محمد بن شريفة، والدكتور إبراهيم عبد الرحمن، والدكتور محمد عبد المطلب، والدكتور حسن بن فهد الهويمل، والدكتور وليد إبراهيم قصاب، والدكتور محمد الهادى الطرابلسى، والدكتور محمد أبو الأنوار، والدكتور عبد القادر القط. كما أعبر عن شكرى وتقديرى للأساتذة الأجلاء الذين أداروا جلسات الاحتفالية بحكمة وكفاءة وهم : الأستاذ الدكتور أحمد هيكل، والأستاذ الدكتور الطاهر مكى، والأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل، والأستاذ الدكتور عبد السلام المسدى.

وأسأل الله العلى القدير أن تكون هذه الجهود خالصة لوجهه الكريم، خادمة لآدابنا وتراثنا، كما أسأله سبحانه أن يسبغ نعمة العفو والعافية علينا وعلى شاعر العربية الكبير محمد حسن فقى، وهو سبحانه نعم المولى ونعم النصير، وخير مسئول وأكرم مجيب.

أحمد زكى يمانى

تقـــديـم

الشعر كان وما زال فن العربية الأول، وهو يعد أبرز الفنون المنطوقة فى كل اللغات، بل قيل : إنه أول الفنون المنطوقة التى عرفها الإنسان؛ إذ هو فى أصله غناء؛ غناء الآمال أو الآلام، والآمال والآلام منبعهما الإنسان، ومصبهما الإنسان أيضاً، فليس من الغريب إذن أن يكون الشعر هو أول الفنون المنطوقة التى عرفها الإنسان، فعندما عرف الإنسان اللغة بدأ يعرف الغناء، ومن الغناء وُلِدَ الشعر.

وإسهاماً منها فى تشجيع حركة هذا الفن الراقى (فن الشعر) بشقيها الإبداعى والنقدى تواصل مؤسسة يمانى الثقافية الخيرية مسيرتها الطيبة الرائعة فى خدمة اللغة العربية وآدابها، من خلال جائزة الشاعر محمد حسن فقى، التى تمنح لأفضل عمل شعرى، ولأفضل عمل نقدى فى مجال الشعر.

وبعد دورتين ناجحتين كانت لهما أصداؤهما الواسعة فى الأوساط الأدبية والثقافية، جاء أول إصدار للأمانة العامة للجائزة متمثلاً فى كتاب "الفقى شاعراً" الذى يضم نصوص الأبحاث العشرة ومناقشاتها التى قدمت فى أول احتفالية تعقدها الجائزة ضمن دورتها الثانية؛ وكان ذلك تكريماً للشاعر الكبير تكريماً نقديًّا يليق بإنتاجه الغزير المتميز، وقد دار الكتاب حول مجموعة من المحاور الدلالية والجمالية تكشف عن طبيعة شعر الفقى من حيث : كلاسيكيته ورومانسيته، وسماته الدلالية والبنائية والإيقاعية، والتنويعات الشعرية عنده كالرباعيات، والشعر القصصى، وغيرهما. ثم جاءت الدورة الثالثة معلنة استمرار النجاح، ومؤكدة تواصل العطاء.

ومثل هذه الدورات الأدبية والثقافية تعتبر سمة من سمات الازدهار الحضارى فى مصر والوطن العربى، فهى تثبت يوماً بعد يوم أن نجاحها نابع بالدرجة الأولى من حرص الأدباء والمثقفين من أقطار الوطن العربى - فضلاً عن جمهور المتلقين - على تدعيمها بالحضور والمشاركة الفعالة والإعداد الجيد للدراسات والبحوث المواكبةِ لكل دورة، مما يُوجِدُ نوعاً من التواصل الإبداعى والنقدى، وتبادل وجهات النظر فى العديد من القضايا المعاصرة.

وفى الدورة الثالثة خصصت احتفالية الشاعر محمد حسن فقى الثانية لمناقشة قضية "التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة"، هذه القضية التى تُعْنَى بإبراز التطور والتجديد الذى لحق القصيدة فى بنيتها الشكلية ومضامينها وصياغتها ... ذلك التطور الذى واكب تغيرات الحياة فى العصر الحديث.

وقد حاولت الدراسات والأبحاث المقدمة فى هذه الدورة الكشف عن أبرز مظاهر التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة، وحاول بعض منها بيان مفهوم (الحداثة) كمنطلق لبيان أهم المداخل إلى عالم القصيدة العربية التى يتبين من خلالها ما لحق القصيدة من تجديد.

وضمت هذه الدورة ثمانية أبحاث كتبها نخبة من صفوة النقاد والباحثين فى مصر والوطن العربى، ونوقشت على مدار يومين، فى كل يوم أربعة أبحاث.

وتضع الأمانة العامة بين يدى القارئ هذا الكتاب الذى يضم النصوص الحرفية للأبحاث الأربعة التى نوقشت فى اليوم الأول من الدورة متبوعة بنصوص المناقشات التى دارت حولها، رغبة منها فى توسيع مساحة الإفادة من هذه الأبحاث والندوات، وهذه الأبحاث هى :

أولاً : البحث المقدم من الدكتور : محمد بن شريفة "الحضور الشعرى للأندلس فى المشرق العربى". وحينما قُدِّم البحث فى صورته الأولى للمناقشة، أثار العديد من التساؤلات؛ ذلك أن الجانب التأريخى طغى على الجانب الفنى، وبدا الحديث عن الحضور الشعرى - إلى جواره - خافتاً؛ ولما كانت المدة التى أتيحت للباحث لإعداد بحثه غير متناسبة مع ارتباطاته حتى موعد إلقائه، فقد قدرت الأمانة العامة هذا الاعتبار عندما بدأت فى إعداد البحوث للنشر، وتمنّت على الدكتور محمد بن شريفة أن يعيد صياغته، فاستجاب - مشكوراً - لهذه الرغبة، وأضاف بعض الزيادات التى تتجه إلى بيان الحضور الشعرى الأندلسى فى الشعر المشرقى الحديث والمعاصر، فجاء البحث كاشفاً عن : الجهد الجهيد الذى اضطلع به الشعراء الأندلسيون فى سبيل نشر شعرهم؛ مما كان له أكبر الأثر فى أن أصبح للشعر الأندلسى مكان فى الاختيارات الشعرية المشرقية،

ظهرت فى كتابات المتقدمين أمثال : الثعالبى والباخرزى وابن خلكان وابن شاكر الكتبى وغيرهم، وفى إبداعات ودراسات المحدثين والمعاصرين أمثال : شوقى، وعلى الجارم، وأحمد رامى، وعمر أبى ريشة، ونزار قبانى، وإبراهيم طوقان، وفوزى المعلوف، وسلمى الجيوشى، وأدونيس، من الشعراء، وطه حسين، وأحمد أمين، وعبد الوهاب عزام، وعبد الحميد العبادى، وشوقى ضيف.

وتجدر الإشارة إلى أمرين :

الأول : أن المؤلف غَيَّرَ عنوان بحثه من "الحضور الشعرى للأندلس فى المشرق العربى" إلى "الحضور الأندلسى فى المشرق العربى" وهو العنوان المثبت فى بداية البحث، ولعله أقرب إلى طبيعته وما جاء فيه.

الثانى : أُثْبِتَتْ المناقشات التى أثيرت حول البحث كما هى دون تغيير أو تبديل.

ثانياً : البحث الذى كتبه الدكتور : إبراهيم عبد الرحمن "الظواهر التراثية فى الشعر الحديث" حاول من خلاله أن يقدم رصداً نقديًا لمقومات التراث الفنية والموضوعية بدءًا من العصر الجاهلى، وحتى العصر العباسى، ثم وَلَجَ بعد ذلك إلى رصد الظواهر التناصية فى شعر الرواد من مدرسة الإحياء ثم الديوانيين، ثم الوجدانيين الرومانسيين والحداثيين. وقد كشف البحث عن تنوع الظواهر التناصية فى الشعر الحديث والمعاصر، واختلافها من اتجاه إلى اتجاه.

ثالثاً : البحث المقدم من الدكتور : محمد عبد المطلب "مداخل قراءة النص الشعرى" يطرح فيه رؤية يمكن التعامل فى ضوئها مع النص الشعرى، من عدة نواحٍ، من خلال تفكيك عناصره التكوينية، مما يستلزم رد فعل تجميعى يقوم على أساس عمليتين لغويتين أساسيتين هما : الإفراد والتركيب اللتان تقوم عليهما عملية الصياغة المنتجة للدلالة والإيقاع.

وينبه المؤلف على الدور الهام للظواهر الطباعية فى إنتاج المعنى الشعرى فى القصيدة المعاصرة.

رابعاً : البحث الذى أعدّه الدكتور حسن بن فهد الهويمل "النص الحداثى بين الرؤية والتشكيل" بدأه بمحاولة لتحرير مصطلح "الحداثة" الذى اتخذه كثيرٌ من الحداثيين مدخلاً لمهاجمة التراث، بل ومحاولة القضاء عليه، ثم دلف إلى الحديث عن إشكاليات "الرؤية" و "النص" و "التشكيل" وتحولات كل منها الإيجابية والسلبية، وتعرض للتجربة الشعرية فى خلال ذلك، كل ذلك قبل أن يتجه إلى النص الحداثى الذى يرى أنه خبط عشواء، لا يوجد فيه مجاز، ولا صورة حية، ولا رمز هادف ... وتعرض لوسائل تشكيل القصيدة الحداثية التى رأى أنها ضرب من التوهيم يؤدى إلى الغموض، ولم يهمل الحديث عن التحديات التى يمكن أن تواجه القصيدة الحداثية، ويخلص من كل ذلك إلى أن الهدف هو البحث عن شعر يواكب الحياة بكل همومها، ويعبر عن إنسانها وقضاياه، ولن يكون ذلك إلا إذا اعتمد على أصول تراثية بقدر معين.

وحرصاً من الأمانة العامة للجائزة على أن يأتى الكتاب فى أبهى صورة قامت بنسخ المناقشات التى دارت حول الأبحاث، وإعدادها إعداداً جيداً بالتدخل قليلاً فى صياغتها، ولكن دون المساس بجوهرها ومحتواها.

وتتمنى الأمانة العامة أن يكون هذا الإصدار وثيقة جيدة فى حقل الدراسات النقدية، كما تتمنى أن تُصْدِر – بمشيئة الله تعالى – الجزء الثانى الذى يضم نصوص الأبحاث الأربعة التى نوقشت فى اليوم الثانى من أيام الدورة، والمناقشات التى دارت حولها، والحق أنها تعتبر تتمة طبيعية لموضوع الاحتفالية حول قضية التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة. وهذه البحوث هى :

أولاً : بحث الدكتور : وليد إبراهيم قصاب "الحداثة فى الشعر العربى المعاصر، حقيقتها وقضاياها".

ثانياً بحث الدكتور : محمد الهادى الطرابلسى "الشعر الجديد ولغة العصر".

ثالثاً : بحث الدكتور : عبد القادر القط "قصيدة النثر بين النقد والإبداع".

رابعاً : بحث الدكتور : محمد أبى الأنوار "ظاهرة الغموض فى التجربة الشعرية فى العصر الحديث".

وستقوم الأمانة العامة بنشر هذه البحوث المشار إليها مع نصوص مناقشاتها فى إصدار تال لهذا التوثيق الذى تضعه بين يدى القارئ والذى تتمنى أن يكون لبنة فى صرح الدراسات النقدية للشعر وتعزيزاً لدور مؤسسة يمانى الثقافية الخيرية من خلال جائزة الشاعر الكبير محمد حسن فقى.

والله من وراء القصد،

أحمد فراج

الأمين العام للجائزة

اليــوم الأول

٢٩ ذو الحجة ١٤١٧ - ٦ مايو ١٩٩٧

الجلسة الأولــى

رئيس الجلسة الأستاذ الدكتور أحمــد هيكــل
وزيــر الثقافــة الســابــق بمصر

الأستاذ الدكتور أحمــد هيكــل : بسم الله الرحمن الرحيم، الواجب أن يعترف الإنسان لأصحاب الفضل بالفضل، ونحن نتحدث عن الرجل الاقتصادى والعالم والمفكر والأديب الحساس الشيخ أحمد زكى يمانى - أكرمه الله وجزاه كل خير - ولا أريد أن أسرف فى التحيات لضيق الوقت.

فندوتنا هذه الأولى يحدثنا فيها اثنان من أعلام الدراسات الأدبية فى عالمنا العربى، مؤرخان للأدب، وناقدان عظيمان للأدب، ومتذوقان رفيعان للشعر، وصاحبا إبداعات وإنتاجات وأكاديميات عالية المستوى، من حظ هذه الندوة أن تسعد بهما.

الأول : الأستاذ الدكتور محمد بن شريفة، وعنوان البحث "الحضور الشعرى للأندلس فى المشرق العربى"، وهو العنوان الذى اختاره الأستاذ الناقد لموضوعه(*)

والموضوع قيم من غير شك، يدل على إلمام بل استيعاب كبير لماضى الشعر، وبخاصة شعر الأندلس، وحاضر الشعر، وخاصة الشعر العربى المتطور الحديث.

والصديق والعالم الباحث - ابن شريفة - من إخواننا الأكاديميين فى المغرب العربى العزيز، ومن أصحاب الإنتاج النقدى والأدبى وخاصة فى مجال الدراسات الأندلسية، والحاصل على جائزة "فيصل" من قبل وعضو الأكاديمية الأسبانية.

يسعدنى أن أقدمه لحضراتكم لكى يبدأ الحديث عن "الحضور الشعرى للأندلس فى المشرق العربى".

(*) بعد مراجعة الباحث لدراسته وموافاتنا بها فى صورتها النهائية جعل عنوانها "الحضور الأندلسى فى المشرق العربى" فلزم التأكيد.

الحضور الأندلسى فى المشرق العربى

بقلم

الدكتور / محمد بن شريفة

الأستاذ بالأكاديمية الملكية بالمملكة المغربية

مرت خمسة قرون على نهاية دولة الإسلام فى الأندلس وما يزال ذكر الأندلس على كل لسان، بل لعل هذا الذكر يزداد مع مرور الأزمان، وآية هذا ما كُتب وقيل عن الأندلس فى سنة 1992[1] وما تلاها؛ لقد انحسر الإسلام - قبل الأندلس وبعدها - عن بعض البلدان ولكنها لا تذكر مثلما تذكر الأندلس.

فما السر فى هذا ؟

يخيل إلىّ أن أشعار الأندلسيين فى التغنى بالأندلس والتفاخر بها وبمدنها وأماكنها وفى رثائها والبكاء عليها والحنين إليها كانت من الأسباب القوية فى حضور الأندلس المستمر فى الذاكرة العربية ودخولها الدائم فى ضمير الأمة الإسلامية.

إن شعراء الأندلس لم يتفننوا فى وصف الطبيعة ويتوسعوا فى رسم صورها ومظاهرها فحسب ولكنهم تغنوا - أيضاً - باسم الأندلس وأسماء المدن والقرى الأندلسية[2]، ولو جمعت أشعارهم التى قالوها فى هذا الموضوع لتألف منها ديوان متميز يقدم مادة صالحة لدراسة ما أطلق عليه بعضهم جمالية المكان؛ وقد قام المستعرب الأسبانى الصديق الأستاذ "فرناندو دى لاجرانخا" بجمع قدر من هذه الأشعار وترجمها ونشرها فى بحث طريف عنوانه : "الجغرافية الغنائية للأندلس الإسلامية"[3]، وقد أضاف إلى الأشعار بعض النثر الفنى الذى صور فيه أصحابه جمال طبيعة الأندلس وسحر مدنها ومفاخرات بنيها على لسانها.

ومن أشهر شعر التغنى بالأندلس - الذى ما يزال يردد بالمغرب إلى اليوم - قول ابن خفاجة :

يا أهل أندلس لله دركم ... ماء وظل وأنهار وأشجار

ما جنة الخلد إلا فى دياركم ... وهذه كنت لو خيرت أختار

وقد انتقد الناس قديماً مبالغة ابن خفاجة هذه[4] مثلما انتقدوا حديثاً مبالغة شوقى إذ يقول فى سينيته الأندلسية :

وطنى لو شغلت بالخلد عنه ... نازعتنى إليه فى الخلد نفسى[5]

والعامل الثانى فى تخليد سمعة الأندلس وتحسين صورتها : تلك الأدبيات التى ألفت فى فضلها وفضائل أهلها، وفى سرد محاسنها وعدّ مفاخرها، وهى أدبيات كان لها أثر واضح فى زيادة شهرة الأندلس ورفعة شأنها وتأكيد وجودها، ومن هذه الأدبيات كتاب "فضل

الأندلس" للمؤرخ المالقى : إسحاق بن سلمة القينى الذى عاش فى مطلع القرن الرابع الهجرى[6]، ورسالة أبى محمد على بن حزم فى فضل الأندلس والدفاع عنها[7]، ورسالة ابن عمه أبى المغيرة : عبد الوهاب بن حزم فى الموضوع نفسه[8]، وهما من أهل القرن الخامس الهجرى، وكتابات الحجارى وابن بَسّام[9] وغيرهما من أهل القرن السادس، ومصنفات ابن غالب وابن سعيد والشقندى[10] وغيرهم من أهل القرن السابع، ثم ما كتبه ابن الخطيب[11] وغيره فى القرن الثامن مما أورده المقرى فى كتابه المشهور "نفح الطيب".

وثمة عامل ثالث فى هذه الشهرة التى سارت للأندلس والصيت البعيد والذكر الباقى لها إلى الآن : يتمثل هذا العامل فى شعر الحنين الكثير الذى صدر عن شعراء الأندلس ولم يكد يخلو منه واحد منهم، وكانوا جميعاً كما قال بعضهم :

إذا ما هبت الريح صبا　　　صحت وا شوقى إلى الأندلس[12]

وهذا الشعر هو موضوع الأطروحة الحاصلة على "جائزة الشاعر محمد حسن فقى".

أما العامل الرابع الذى أسهم فى جعل اسم الأندلس على كل لسان وفى كل مكان : فهو الشعر الذى قيل فى رثائها والبكاء على فقدانها، وقد بدأ ظهور هذا الشعر بعد ضياع طليطلة، ثم توالى بسقوط قرطبة، وإشبيلية، وبلنسية، ومرسية، وغرناطة، والمرية، وما يزال مستمراً إلى يومنا هذا[13].

إن هذا الشعر الذى أشرت إليه، وشعر الأندلس عموماً كان من أسباب خلود الأندلس وحضورها الدائم، وهو شعور ما تزال حلقاته تترابط ودوائره تتسع يوماً بعد يوم، أقول هذا لأنى نشرت فى هذه السنة شعر الشاعر ابن حريق البلنسى وكان يعتبر مفقوداً[14].

وأود أن أضيف هنا : أن شعر الأندلس فى كمه وكيفه يعتبر ظاهرة أدبية نادرة المثال، وهو من أقوى الدلائل على عبقرية اللغة العربية وعبقرية الأرض الأندلسية أيضاً؛ إذ لم تمض عقود قليلة من السنين على دخول الإسلام إلى جزيرة الأندلس حتى أزهر فيها الشعر وأثمر، وقامت له سوق نافقة، ودامت له دولة غالبة – دامت ثمانية قرون – ويرجع ذلك إلى التواصل الفعال بين الأندلس والمشرق، وهو تواصل بدأ مبكراً وظل قوياً إلى آخر يوم من أيام الأندلس، وكان للشعر المقام الأول خلال هذا التواصل، فكان أنفس ما يؤخذ ويحمل، وأثمن ما يجلب وينقل، ولم يكن يظهر شاعر فى المشرق إلا تناقل الناس فى الأندلس أخباره ورووا أشعاره، والأمثلة والشواهد فى هذا الباب كثيرة فصلتها فى كتاب لى عن التفاعل بين شعر المشرق وشعر المغرب[15].

وقد كان للأسلوب المتميز الذى سار عليه الأندلسيون فى التعليم دور واضح فى تكوين الشعراء وتخريجهم، فقد كانوا يأخذون الولدان منذ الصغر برواية الشعر وتمّثله؛ فأفادهم هذا "حصول ملكة صاروا بها أعرق فى اللسان العربى" كما يقول ابن خلدون[16].

وكان النبوغ الشعرى فى الأندلس أيضاً نتيجة لتنافس العناصر المتساكنة فيها وتسابقها إلى إصابة الحظوظ والفرص وسعيها إلى نيل الوظائف والخُطط فى ظل مجتمع يتسم بالتعدد ويقوم على التوازن ويتصف بالتسوية والنصفة، ومن هنا وجدنا فى شعراء الأندلس شعراء ذوى أصول بربرية وعجمية وصقلية وعربية طبعاً[17].

يضاف إلى هذا : حب الأندلسيين للشعر وتكريمهم لأهله، فقد وجدناهم يوقفون أوقافاً للشعراء[18] كانت شبيهة بجوائز الشعر العصرية، وقد كان للشعراء ديوان يرعى حقوقهم[19]، ودأب بعض المؤلفين على تحلية بعض الشعراء بلقب الوزير على سبيل التشريف، ومن المعروف أن عدداً من شعراء الأندلس كانوا من الأمراء والوزراء كالذين ذكرهم ابن الأبار فى "الحلة السيراء".

لا غرابة – بعد هذا – إذا ازدهر الشعر بالأندلس وكثر الشعراء وألفت الكتب فى طبقاتهم وتعددت الدواوين والمختارات الشعرية التى ما تزال بعض مخطوطاتها تظهر إلى يومنا هذا، وقد وجدنا بعض جامعى هذه المختارات يشتكون من "تضييع أهل بلدهم لأكثرها وغفلتهم عن جلّها"[20] بسبب المعاصرة والبلدية والأسبقية المشرقية، ونقرأ هذه الشكوى فى مقدمة "الحدائق" لابن فرج الجيانى و "البديع" للحميرى و "الذخيرة" لابن بسام[21]، غير أن هذه الشكوى لم تلبث أن اضمحلت وحلت محلها منافسة الأندلسيين للمشارقة ومضاهاتهم لهم، وهكذا كانت سلسلة المختارات الشعرية الأندلسية التى بدأت بكتاب "الحدائق" لابن فرج وختمت بكتاب "الروض الأريض" لابن عاصم – مضاهاة للسلسلة المشرقية التى بدأها الثعالبى بكتاب "اليتيمة"، ومثل هذا سلسلة كتب التشبيهات الأندلسية التى ألفت مضاهاة لكتب التشبيهات المشرقية[22].

غير أن سرعة وصول شعر الأندلس لم تكن مثل سرعة وصول شعر المشرق إلى الأندلس؛ ولهذا وجدنا عدداً من الأندلسيين الذين رحلوا إلى المشرق فى مختلف العصور

يجدون ويجتهدون فى التعريف بشعراء بلدهم ويحرصون على نشر أشعارهم فى المحافل الأدبية، ومن هؤلاء على سبيل المثال الشاعر عباس بن ناصح الذى رحل فى القرن الثانى للهجرة إلى بغداد من أجل لقاء أبى نواس، وقد وصف الشاعر الأندلسى هذا اللقاء فى قصة طريفة رويت فى المصادر الأندلسية وذكر فيها أن أبا نواس سأله عن بعض شعراء الأندلس الذين كان يسمع بهم واستنشده من شعرهم[23].

ورحل بعده سلام بن زيد القرطبى للقاء أبى عثمان الجاحظ والأخذ عنه، وكان من النقلة الأولين لشعر الأندلس إلى العراق؛ إذ إنه مكث فيه عشرين عاماً قبل أن يعود إلى الأندلس[24]، وروى الزبيدى فى الطبقات خبر أديب أندلسى زار العراق فى مطلع القرن الرابع الهجرى ولقى ببغداد الشاعر المعوّج الرّقّى أستاذ الصنوبرى فطلب منه أن يسمعه شيئاً من شعر الأندلس فأنشده من شعر ابن عبد ربه ومن الشاعر القرطبى الملقب بالقلفاط، فأعجب المعوّج بشعر هذا الأخير[25].

وقد وقفنا على عدد من المجالس الأدبية والمطارحات الشعرية والنقدية جرت فى مصر بين أندلسيين ومصريين وغيرهم؛ إذ كانت – كما هى دائماً – أول منزل يحل به الأندلسيون والمغاربة، وآخر منزل يرحلون عنه عند زيارتهم المشرق؛ فمن تلك المجالس الأدبية مجلس وقع بمصر وَرَوَى خبره المؤرخ ابن حيان، وذكر أنه شهده القاضى الأديب محمد بن عيسى الليثى القرطبى من أهل القرن الرابع مع رجال من أهل الأدب وطلاب العلم من بلدان شتى، ولما تناشدوا أشعار شعرائهم أنشدهم القاضى الأديب قصائد لعبيد الله بن إدريس شاعر الأندلس فى عهد عبد الرحمن الناصر؛ فعجب أهل المجلس لشعره وأعجبوا به[26].

وقد روى الحميرى خبر مفاخرة أو مناظرة وقعت بمصر – أيضاً – بين أديب قرطبى من أهل القرن الرابع كذلك وبعض أدباء مصر، وانتهت المناظرة بالاعتراف والتسليم لأهل الأندلس فى الشعر[27].

وكان حُجّاج تلك الأزمنة من الأدباء الأندلسيين يحرصون على لقاء الشعراء، فقد اجتمع بعضهم بأبى تمام[28] واجتمع آخرون بأبى الطيب المتنبى[29] وسعى آخرون إلى

أبى العلاء المعرى فى معرة النعمان[30]، وكان هؤلاء الشعراء وغيرهم يطلبون من زائريهم الأندلسيين أن ينشدوهم من شعر بلدهم.

وكتب الطبقات والتراجم حافلة باللقاءات بين العلماء والأدباء والأسانيد المروية والمجالس الأدبية التى كانت تتم خلال مواسم الحج، ومن أمثلتها العديدة : خبر مجلس أدبى مفصل ورد فى "ريحان الألباب" للمواعينى الإشبيلى، حضره حاج أديب أندلسى من أهل القرن الخامس مع حجاج عراقيين من أهل الأدب، وقد أنشدهم الحاج الأندلسى أشعاراً لعبد الجليل بن وهبون المرسى وأبى جعفر بن وضاح وأبى عامر بن الحمّارة، وذكرت الرواية أن أولئك الأدباء العراقيين كانوا يهتزون طرباً وإعجاباً[31].

ومما يلاحظ فى بعض هذه المجالس استعلاء المشارقة واستغرابهم فى أول الحديث أن يكون لأهل الأندلس شعر، ولكنهم كانوا يعدلون فى آخر المجلس إلى الإنصاف ويعترفون بالفضل لأهله[32]، وهم معذورون، فأهل الأندلس كانوا منقطعين فى جزيرتهم وليس وراءهم وأمامهم إلا البحر المحيط والروم والقوط - كما يقول ابن بسام[33]؛ فلا غرابة إذا ظُنَّ بهم جهل البيان أو عجمة اللسان، وقد قام هذا الظن فى ذهن أبى على القالى، فقد لاحظ وهو يقطع المراحل إلى الأندلس تناقصاً فى لغة الناس الذين يمر بهم وتضاؤلاً فى أفهامهم كلما ازداد بعداً عن المشرق، وقال : "إن نقص أهل الأندلس عن مقادير من رأيت فسأحتاج إلى ترجمان[34] !"، ولكنه لما وصل فوجئ بفصاحة لسانهم وبلاغة بيانهم، بل إنه وجد بين المكلفين باستقباله من خطّأه فى أول بيت أنشده، والقصة مذكورة فى "نفح الطيب" وغيره[35].

يبدو من هذا الذى أوردته على سبيل المثال فى سياق حضور الشعر الأندلسى بالمشرق أن الأندلسيين قاموا بجهد جهيد فى سبيل نشر شعرهم، وقد كان من أثر ذلك أن أصبح للشعر مكان فى كتب الاختيارات الشعرية المشرقية، وظهر هذا فى "يتيمة الدهر" للثعالبى، فقد خصص حيزاً كبيراً للشعر الأندلسى[36]، واعتمد فى تدوينه على رواية أبى العباس وليد بن بكر السرقسطى المتوفى بدينور سنة اثنتين وتسعين وثلاثمائة[37]. ولا يماثل هذا الكم من الشعر الأندلسى الذى نقله هذا السرقسطى إلا الكم الآخر الذى حمله الحميدى بعده إلى بغداد ونشره فى كتابه "جذوة المقتبس"[38]. وجاء الباخرزى بعد

الثعالبى فأدرج بعض شعراء الأندلس فى القسم الثانى من كتابه "دمية القصر"[39] ونهج نهجه الحظيرى فى "زينة الدهر"[40]. وتعتبر "خريدة القصر" للعماد الأصفهانى أتم هذه السلسلة وأكثرها اشتمالاً على أشعار الأندلسيين والمغاربة[41].

وفى القرن السادس الهجرى وما بعده كثر المدونون لهذه الأشعار فى المشرق، وكان منهم - على سبيل المثال - فى الشام ابن خلكان فى "وفيات الأعيان"، وابن شاكر الكتبى فى "فوات الوفيات"، والصفدى فى "الوافى بالوفيات"، وكان منهم فى العراق - على سبيل المثال أيضاً - ابن الشعّار فى "قلائد الجمان"، وابن المستوفى فى "تاريخ إربل".

لكن التدوين الكثير للأدب الأندلسى عامة والشعر الأندلسى خاصة هو الذى تم فى مصر على يد أعلام مصريين أو وافدين عليها، ولعل أول من يستحق الذكر من هؤلاء الأَخِيرِين - الحافظ السَّلَفى نزيل الإسكندرية، فقد دون فى كتابه "معجم السفر" قدراً طيباً من أخبار وأشعار الأندلسيين والمغاربة الذين زاروه فى الإسكندرية خلال ذهابهم أو إيابهم من أداء فريضة الحج[42]، وقد حصل تجاوب كبير بينه وبين الأندلسيين وكان يكاتبهم ويكاتبونه بعد عودتهم إلى الأندلس[43].

ونذكر بعده الحافظ أبا يحيى اليسع بن عيسى الذى رحل من الأندلس إلى مصر سنة 560 هجرية، واتصل بالسلطان صلاح الدين وأدرك عنده مكانة بفضل خدماته له، وكان منها تأليفه برسمه كتاب "المعرب فى آداب المغرب"[45] ولم يمض على تأليف هذا الكتاب نصف قرن حتى جاء أندلسى آخر هو الحافظ أبو الخطاب بن دحية وألّف كتاب "المطرب من أشعار أهل المغرب" وأهداه إلى تلميذه ومحل ابنه الملك الكامل[46]، وهو مشتمل على مجموعة نفيسة من أشعار الأندلسيين، وبعضها مما انفرد به، والروح السارية فى هذا الكتاب هي الدفاع عن الأندلس والفخر بشعرها والحرص على نشره وإذاعته، وقد ذكر ابن دحية خلال ترجمته لبعض الشعراء أنه أهدى دواوينهم إلى الملك محمد الكامل[47]، وكان من تأثير هذا المحدث الأديب أن وجه أحد تلاميذه المصريين إلى التأليف فى موضوع سبق له أن طرقه فى "المطرب" وهو شعر البديهة والارتجال، وأوحى إليه بالعنوان، وهذا

التلميذ هو ابن ظافر الأزدى مؤلف كتاب "بدائع البدائه" وهو مشحون بالأخبار والأشعار الأندلسية، ومعظمها منقول من "الذخيرة" لابن بسام، و "قلائد العقيان" لابن خاقان، ولكن ابن ظافر ينقل أحياناً عن كتب تعتبر الآن مفقودة مثل "أبكار الأفكار" لابن شرف، و "الأنموذج" لابن رشيق، و "سقيط الدرر" لابن اللبانة، و "فرحة الأنفس" لابن أيوب الغرناطى، و "الحديقة" لأبى الصلت، ومن هذا يعتبر كتاب "بدائع البدائه" نموذجاً لشيوع الشعر الأندلسى والمغربى فى الأندية الأدبية بمصر الأيوبية.

وقد لاحظ هذه الظاهرة - أيضاً - بعض الباحثين، منهم الدكتور إحسان عباس فى كتابه "تاريخ النقد الأدبى عند العرب"[48] وقبله الأستاذ الشاعر المرحوم محمد رضا الشبيبى فى كتابه القيم "أدب المغاربة والأندلسيين فى أصوله المصرية"[49]، وهو تحليل ممتاز للمضامين الشعرية فى القسم المغربى من "خريدة القصر" للعماد الأصفهانى.

ولعل أقوى الوافدين على مصر والشرق وأبقاهم أثراً وأكثرهم إطلاعاً وأوسعهم استيعاباً هو الأديب والشاعر الموسوعى ابن سعيد القلعى، فهو صاحب الدور الأكبر فى تعريف المشارقة بآداب الأندلسيين وأشعارهم وموشحاتهم وأزجالهم، فقد جاء إلى مصر وهو يحمل موسوعة أدبية تحقق شمولية الأدب العربى حتى وقته، وتؤكد وحدة مشرقه ومغربه، وتقع هذه الموسوعة المتعددة الأسفار فى قسمين متناظرين هما : المغرب فى حلى المغرب، والمشرق فى حلى المشرق، وقد تعاقب على جمع مادة هذه الموسوعة ستة من الأعلام؛ أولهم الحجارى، وآخرهم ابن سعيد أبو الحسن[50] وهو صاحب الفضل فى تتميم الموسوعة وتخريجها. وإذا كان ابن سعيد هذا يعترف فى مقدمة هذه الموسوعة بأن الله جعل المغرب فى الحلى الأدبية من المشرق بمثابة شمس الأصيل من النهار المشرق[51]، فإنه كان مشغولاً دائماً بالدفاع عن معادلة عادلة بين المشرق والمغرب، ولهذا لم يسكت عن كلام ابن حوقل وغيره فى الأندلس وأهلها[52] وألف كتاباً سماه "الشهب الثاقبة فى الإنصاف بين المشارقة والمغاربة"، وقد صنفه بالشام؛ "لضرورة دعت إلى ذلك من شدة إنحاء المشارقة علي المغاربة" كما يقول[53]؛ وقد كان كتاب ابن سعيد هذا من أقوى الأسباب التي حملت العمرى على تأليف كتابه "مسالك الإبصار"، وفيه يذكر المشهورين فى كل عام من المشارقة ثم يأتي بعد

ذلك بنظرائهم من المغاربة، وقد عرض فى أوله إلى موضوع المفاخرة بين المشرق والمغرب وأشار إلى هذا فى ترجمته لابن سعيد فقال : "وهو صاحبى الذى أوافقه فى هذا الكتاب تارة وتارة أؤاخذه، ومرة أعاهده ومرة أنابذه"[54].

وأحسب أن ابن سعيد الأديب الجغرافى الموسوعى كان له تأثير فى ظهور التأليف الموسوعى الذى جاء بعد موسوعته المذكورة، وتمثّلَ ذلك فى موسوعات "العمرى" و "النويرى" و "القلقشندى"، ومن المعروف أن هذه الموسوعات هى مصادر لا غنى عنها فى الدراسات الأندلسية والمغربية.

وقد ازداد حضور الشعر الأندلسى بمصر وغيرها من بلاد المشرق بوصول كتاب "الإحاطة" لابن الخطيب الذى يقول فيه المقرى : "وأما كتاب الإحاطة فهو الطائر الصيت بالمشرق والمغرب، والمشارقة أشد إعجاباً به من المغاربة"[55].

ولما أتم ابن الخطيب هذا الكتاب الموسوعى الذى كان يقع فى اثنى عشر سفراً بادر بإرسال نسخة منه إلى مصر مع وكيل خاص تولى نيابة عنه الإجراءات المتعلقة بوقف النسخة ووضعها فى خزانة خانقاه سعيد السعداء؛ كى ينتفع بها الناس قراءة ونسخاً ومطالعة، ونص الوقف موجود فى كتاب "نفح الطيب" للمقرى وهو مؤرخ بالثالث من ذى الحجة عام سبعة وستين وسبعمائة[56]، وقد أقبل أهل العلم على مطالعتها والإفادة منها، وكان منهم المقريزى وابن دقماق وابن حجر والسيوطى ومحمد القوصونى وعلى الحموى الحنفى ومحمد البكرى الصديقى، وغيرهم ممن يطول تعدادهم كما يقول المقرى الذى وقف على خطوطهم فى النسخة المذكورة[57]، وقد ظهر أثر "الإحاطة" فى عدد من تآليف القرن الثامن وما بعده كـ "الدرر الكامنة" لابن حجر، و "مطالع البدور" للغزولى على سبيل المثال، وقام بعضهم باختصارها كبدر الدين البشتكى، وسمى اختصاره "مركز الإحاطة فى أدباء غرناطة"[58].

لقد ظلت الأندلس حاضرة فى مصر – أيضاً – خلال القرن التاسع الهجرى، وفى آخره سقطت غرناطة، وقبل ذلك بأيام كانت رحلات وسفارات منها إلى مصر[59]، ولعل شهاب الدين الخفاجى كان آخر من عرف بمعاصريه من الأندلسيين فى "ريحانة الألباب"، فقد ترجم لمن اسمه يحيى القرطبى الذى استطاع أن يهرب من الأندلس بعد

التنصير والتفتيش الذى فرض على بقية المسلمين الذين لم يستطيعوا الخروج وخدعوا بالمواثيق، وقد نسب الشهاب الخفاجي إلى هذا الشاعر المورسكى قصيدة نونية طويلة يستغيث فيها بالسلطان سليمان العثمانى، عمد فيها إلى "نونية" الرندى البكائية، فاتخذها أساساً وأضاف إليها أبياتاً كثيرة[60].

على أن الذى أحيا ذكر الأندلس وروّج شعرها بمصر والشام هو الأديب التلمسانى الذى كان يشغل منصب الإمامة والإفتاء والتدريس بمدينة فاس، فترك ذلك كله وهاجر إلى المشرق لأسباب سياسية وأقام بمصر وألف فيها كتابين، أراد أن يُذَكِّر فى أحدهما وهو "نفح الطيب" بالفردوس المفقود، كما أراد أن يُذَكِّر فى ثانيهما وهو "أزهار الرياض" بمدينة سبتة السليبة، ورمز للأولى بشخصية ابن الخطيب، وللثانية بشخصية القاضى عياض[61].

وأود أن أقتبس هنا بعض ما كتبته فى مناسبة سابقة حول الأثر الذى كان لطبع كتاب "نفح الطيب" فى مصر عند المبدعين والباحثين، فقد قلت ما يلى : "كان طبع كتاب "نفح الطيب" للمقرى فى مصر باعثاً على إحياء ذكر الأندلس وداعياً إلى إثارة الاهتمام بتراثها، وحافزاً على الكتابة عن ماضيها وأمجادها.

ونستطيع أن نتناول هذه الكتابة باقتضاب على مرحلتين :

المرحلة الأولى تبدأ مع أواخر القرن الماضى، وتتميز على العموم فى معظمها بالسمة العاطفية والمسحة الرومانسية واللهجة الخطابية؛ ذلك أن هذه الكتابات الأولى هى عبارة عن أعمال أدبية إنشائية استلهم فيها أصحابها تاريخ الأندلس، واستغلوا بعض أحداثه الكبرى، ووظفوها فى كتابة قصص وروايات ومسرحيات نثرية وشعرية، وكذلك فى رحلات حقيقية أو خيالية إلى الأندلس.

فمن هذه الأحداث : فتح الأندلس الذى تم بسرعة خارقة للعادة وكان مليئاً بالأحداث والمواقف المثيرة، واعْتُبِر من أعظم الفتوح الذاهبة بالصِّيت فى ظهور الملّة الحَنِيفِية كما يقول أحد المؤرخين[62]، وقد رأى الزعيم الوطنى مصطفى كامل فى قصة هذا الفتح موضوعاً وطنياً تاريخياً يمثل الشهامة والشجاعة، ويصلح لإثارة النخوة والعزة فألف فيه عام 1893 م رواية مسرحية عنوانها "فتح الأندلس" نسجها على منوال رواية بالفرنسية للسير كستينى أحد محررى بلجيكا من الاستعمار الهولندى، والمسرحية نثرية يتخللها بعض

الشعر وتقع فى خمسة فصول، وقد كتبت بلغة سهلة وعبارات سلسة، ولكن نصيب الخيال فيها أكثر من نصيب الحقيقة[63]، ويغلب عليها الأسلوب الذى عرف به مصطفى كامل فى خطبه ومقالاته، وهو "الأسلوب الخطابى الشعورى" حسب وصف الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد[64]، وفى سنة 1902 - 1903 أخرج جرجى زيدان رواية تاريخية بعنوان "فتح الأندلس" وهى واحدة من سلسلة رواياته التاريخية المعروفة، وما يزال موضوع فتح الأندلس وموسى بن نصير وطارق بن زياد يحرك أقلام الكتاب ويلهم قرائح الشعراء إلى يومنا هذا، ومن آخر ما صدر فى ذلك بالمغرب مسرحية "الفتح الأكبر" للشاعر المغربى الأستاذ على الصقلى التى ظهرت أخيراً، وكان لى شرف تقديمها إلى القراء.

وكانت مغامرة "صقر قريش" عبد الرحمن الداخل موضوعاً لأدبيات متنوعة شعرية ونثرية فى نفس الاتجاه، منها موشحة "صقر قريش" لأمير الشعراء أحمد شوقى وتقع فى أكثر من مائة وثلاثين بيتاً، وهى وإن كانت موشحة من نمط موشحتى ابن سهل، وابن الخطيب إلا أنها يمكن أن تندرج فى الشعر الملحمى[65]، ومنها أيضاً موشحة "صقر قريش" للشيخ الخضر حسين، ومن ذلك أيضاً تمثيلية "صقر قريش" لمحمود تيمور، وكانت باكورة قصصه التمثيلية العديدة، ومنها أيضاً "صقر قريش" لعلى أدهم، وقد كتبها بطريقته المعروفة فى معالجة السير والتراجم، ونستطيع أن نجد فى "حديقة" محب الدين الخطيب أدبيات أخرى فى "صقر قريش".

وإذا كان الموضوعان السابقان يحفلان بأمجاد البطولة العربية فى الأندلس، فإن سقوط غرناطة وخروج المسلمين من الأندلس كان موضوعاً لنتاج أدبى مصرى وعربى كله تصعيد للحسرات واستخلاص للعبر والعظات والبكاء على الجنة الضائعة ورثاء الفردوس المفقود، ومن أقدم هذا النتاج رواية ابن حامد أو "سقوط غرناطة" لفوزى المعلوف التى صدرت عام 1916، ومما كتب في الموضوع بعد ذلك مسرحية عزيز أباظة التى أسماها "غروب الأندلس"، وهى مسرحية شعرية تقع في خمسة فصول.

ومحاولة "ثم غربت الشمس" للدكتورة سهير القلماوى التى صدرت فى سلسلة "اقرأ" وهى عبارة عن سرد نثرى قصصى جميل يحكى كيف ضاعت الأندلس، ونضيف إلى

هذا ترجمة رواية "آخر بنى سراج" لشاتوبريان، وقد ترجمها أولاً الأديب التونسى المشيرقى عام 1909، ثم ترجمها الأمير شكيب أرسلان.

ومن الموضوعات التى غدت محببة إلى نفوس القصاصين والروائيين منذ ظهور "نفح الطيب" إلى اليوم مأساة المعتمد بن عباد، وقصة الحب بين ولادة وابن زيدون.

فمن أقدم من تناول الموضوع الأول الكاتب المسرحى إبراهيم رمزى، وهو ممثل فنان أديب ناقد قدم للمسرح العربى نتاجاً ضخماً من المؤلفات والمترجمات يزيد على ثلاثين مسرحية، وكانت مسرحية المعتمد بن عباد التى أخرجها عام 1892 أول آثاره فى حقل التأليف المسرحى.

ثم جاء أمير الشعراء أحمد شوقى فألف مسرحية نثرية عنوانها "أميرة الأندلس"، وقد أوحت بها إليه زيارته لقصر المعتمد بن عباد بإشبيلية فى آخر سنوات منفاه بأسبانيا، أى فى عام 1917 ولكنها لم تنشر إلا عام 1932، وهى تدور حول مأساة المعتمد وقصة ابنته بثينة، ويرى الدكتور محمد مندور أن شوقى قد احترم حقائق التاريخ فى مسرحيته هذه بوجه عام، ولكن الدكتور مندور بعيد عن أجواء التاريخ الأندلسى، ولهذا يحسن أن نستمع إلى تقييم أحد مخالطى هذا التاريخ والعارفين به، وهو الدكتور شوقى ضيف الذى ينتقد أمير الشعراء بأنه "لم يعمق معرفته بالتاريخ الأندلسى فى هذه الفترة من حكم الطوائف، وأنه لم يعمق – خاصة – معرفته بتاريخ المعتمد بن عباد وأخبار بلاطه وأخباره مع الشعراء ومع رعيته"[66]، وقد مُثِّلت هذه المسرحية فى فاس ومراكش عام 1933 أى بعد عام من صدورها فى مصر، وممن شاهد تمثيلها فى مراكش شاعر الحمراء ابن إبراهيم ولم يعجبه تصوير شوقى لأمير المسلمين يوسف بن تاشفين، فقال قصيدة يرد فيها على شوقى نقتطف منها هذا البيت :

أأحمد شوقى للقوافى رجالها   كأنت، وللتاريخ ذو الأخذ والرد[67]

كما أنها لما عرضت فى طنجة عام 1935 وشاهدها ممثل أسبانيا احتج على مشاهد فيها لا تسر الأسبان، فمنعت من العرض بعد ذلك[68]

وبعد شوقى كتب الأستاذ الشاعر على الجارم قصة نثرية سماها "شاعر ملك" قص فيها سيرة المعتمد، وحلل أسباب انهيار ملكه، كما صور جوانب من عصره، ويرى محمود حامد شوكت دارس مسرحيات شوقى أن الجارم قرأ مسرحية شوقى قبل أن يكتب قصته، وأنه تفوق فى التصوير على شوقى(69)، والواقع أن قصة الجارم أمتن بناءً وأحكم سبكاً وأصح تركيباً وتوثيقاً، ويرجع ذلك إلى اطلاعه الجيد على الموضوع وقراءته الجادة فيه.

هذا بعض ما يتعلق بالإنتاج الإبداعى المصرى حول الأندلس، وأما الإنتاج الدراسى فقد بدأ – أيضاً – فى وقت مبكر، وأسهم فيه عدد من أعلام المصريين كتبوا فى الحضارة الأندلسية بدرجات متفاوتة فى العمق، ولكنها متقاربة فى الأهداف، وأحب أن أذكر شيخ العروبة أحمد زكى باشا فى طليعة هؤلاء الأعلام، فقد وجه عناية خاصة إلى تراث الأندلس ودعا إلى إحيائه، وتمنى فى آخر القرن لو يقوم بعض طلبة دار العلوم بالتوجه إلى أسبانيا لدراسة هذا التراث، وقد تحققت أمنيته بعد نحو نصف قرن(70).

ومن أمثل وأمتع ما كتبه فى الموضوع :

"السفر إلى المؤتمر" عام 1892، و "أربعة عشر يوماً فى خلافة عبد الرحمن الناصر"، و "مدن الفن فى بلاد الأندلس"، ومقالاته عن أمجاد العرب فى الأندلس المنشورة فى الأهرام عام 1923، ومذكرته عن العلاقات بين مصر والأندلس المنشورة فى الكتاب التذكارى المهدى إلى كوديرا عام 1904.

وإنى أعتبر هذه الكتابات من أجمل ما كتب عن الأندلس وأنضجها وأعمقها وأدقها بالرغم من أنها كتبت فى عهد مبكر لم يكن الناس يعرفون فيه الأندلس إلا ما جاء فى "نفح الطيب"، ولكن شيخ العروبة كان شديد الاطلاع على المطبوع والمخطوط من التراث، كما كان وثيق الاتصال بالمستشرقين ودراساتهم، وقد تتلمذ عليه بعضهم مثل عميد المستشرقين الأسبان الأستاذ "إميليو غرسيه غومث"، ومن مكتبة شيخ العروبة حصل على كتاب "رايات المبرزين، وغايات المميزين" لابن سعيد الذى نشره عام 1942(71) ثم أعاد نشره أخيراً عام 1977.

ومما قاله شيخ العروبة فى ولعه بالأندلس وتعلقه بتراثها : "قلبى بأندلس مُدَلّه، وعقلى بأطلاله مولّه، وهيامى بأهلها حديث قديم، وغرامى بساكنيه مقعد مقيم، وحنينى إليه

متجدّد حيناً بعد حين، ونحيبى عليه يحبّب له فيه الأنس والحنين، فاعذرونى على هذا الهوى العذرى، فقد خاننى شعرى ولم يساعفنى نثرى، على أننى أعلّل نفسى، بأن تستمعوا لهمسى، وتعاونونى على إحياء أندلسى، فذلك الهوس هوسى، وقد لازمنى فى حلمى وحسي، واستمكن من عقلي واستولى على نفسي"، (من دراسة نشرها سنة 1914 بعنوان "ابن زيدون أو صفحة من مجال الأنس، فى ليالى الأندلس").

ثم إن رحلة أحمد زكى باشا إلى الأندلس جعلت آخرين يحذون حذوه مثل الزعيم الوطنى محمد فريد عام 1901 وأمير الشعراء أحمد شوقى ولبيب البتنونى ومحمد كرد على وشكيب أرسلان وغيرهم، وهى رحلات تتفاوت درجاتها سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون، وقد درسها دراسة مفصلة المستعرب الفرنسى هـ. بيريس(72).

ومن هذه الفئة عبد الرحمن البرقوقى الذى كان لمجلته "البيان" شأن وأى شأن، وفى هذه المجلة نشر كتابه "حضارة العرب فى الأندلس"، وقد صاغه فى صورة رحلة خيالية تبرز معالم الحضارة الأندلسية فى عهد عبد الرحمن الناصر، وهو فى هذا يلتقى مع شيخ العروبة أحمد زكى باشا فى كتابه "أربعة عشر يوماً فى خلافة عبد الرحمن الناصر"، ومع محب الدين الخطيب فى تأليفه "قصر الزهراء" وهو وصف تاريخى دقيق يمثل للقارئ العربى الحضارة العربية الإسلامية إبان عظمتها.

وقد عاد البرقوقى إلى الكتابة عن الأندلس فنشر سلسلة مقالاته فى مجلة الرسالة فيما بين 1935 – 1936 درس فيها ابن بسام مؤلف "الذخيرة"، وأبا بكر بن العِربى، وأبا الفضل بن شرف، والفتح بن خاقان مؤلف "قلائد العقيان" وجاء فى مقدمة هذه المقالات قوله : " لماذا لا ألقى دلوى أنا الآخر فى الدلاء وأنشر فى الرسالة من الآن شيئاً مما تنطوى عليه أضابيرى الأندلسية الزاخرة بشتى الموضوعات فى هذا الفردوس المفقود، فَمِنْ ترجمة أديب إلى شاعر، إلى تاريخ فيلسوف، إلى حياة عالم، إلى طرفة أدبية، إلى نبذة فلسفية، إلى تحفة علمية، إلى شطحة صوفية، إلى ما شئت مما تهيأ لى أن أعكف على دراسته منذ نيف وثلاثين عاماً حتى صرت معه أطول عِشْرة وألصق به خبرة، ولا تسلنى لماذا تولعت هذا التولع بدراسة الأندلس ولكل ما يمت إلى الأندلس بسبب، فذلك ما أجهل أنا – أيضاً – علته"(73).

ويمكن أن أضيف إلى من ذكرت الأمير شكيب أرسلان، ومحب الدين الخطيب – الذى أشرت إليه آنفاً – وهما وإن كانا شاميين، فإن الأول كانت له علاقات وثيقة بالبيئات الأدبية فى مصر ولا سيما بالشاعر أحمد شوقى وكتابه فيه معروف[74]، وقد وقف حياته على الدفاع عن العرب والمسلمين والتعريف بأمجاد الأمة العربية، وفضله على حركتنا الوطنية فى المغرب مذكور ومشكور[75]، ويهمنا الآن نشاطه فى التعريف بالأندلس، وهو يتجلى فى موسوعته المشهورة : "الحلل السندسية فى الأخبار والآثار الأندلسية" وهى تمتاز بأنها تجمع بين الرواية النقلية وبين المشاهدة العينية والاستفادة من الكتابات الأجنبية ولا سيما الأسبانية إلى جانب المصادر العربية، ولشكيب أرسلان كتاب "خلاصة تاريخ الأندلس إلى سقوط غرناطة" وكانت طبعته الأولى عام **1897** ثم أعيد طبعه فى عام **1925**، كما أنه ترجم – كما ذكرت قبل – رواية "آخر بنى سراج" لشاتوبريان، ونشر كتاب "نبذة العصر فى تاريخ بنى نصر"، وهو يقول : إن ما دفعه إلى تأليف كتبه عن الأندلس وغزوات العرب فى فرنسا وسويسرا وإيطاليا وجزائر البحر المتوسط هو إقامة الدليل على أن العرب جديرون بالحرية والاستقلال.

ويفسر سر إعجابه بتراث الأندلس قائلاً : "ليس بعجيب أن يكون مثلى مغرماً بالأندلس وآثار العرب فيها وما جاورها من الأصقاع الأوروبية، فإن كل عربى صميم حقيق بأن يبحث عن آثار قومه ويتعلم مناقب أجداده ويتدارس معالى هممهم مع إخوانه ويترك من ذلك تراثاً خالداً لأعقابه"[76].

وأما محب الدين الخطيب الذى استقر بمصر وأصبح من أهلها فقد أسهم بواسطة مجلتيه "الزهراء" و "الفتح"، ومن خلال مجموعته "الحديقة" إسهاماً طيباً فى تعميم المعرفة بأمجاد الأندلس بين القراء فى جميع أنحاء العالم العربى، وهو يقول فى إحدى مقالاته :

"إن العرب تركوا وراءهم فى آفاق الأندلس من بدائع الفن وآيات العمران وآثار الحضارة ما يشهد لهم بأنهم أدق الأمم حساً وألطفهم ذوقاً وأبعدهم نظراً وأقلهم غطرسة ودعوى"[77].

كما أنه نشر فى مطبعته المطبعة "السلفية" بعض النصوص الأندلسية القيمة ككتاب "العواصم من القواصم" لأبى بكر بن العربى، و "الإحاطة فى أخبار غرناطة" لابن الخطيب، و "القصد والأمم فى أنساب الأمم" لابن عبد البر وغيرها.

ويمكن كذلك أن أصنف الأستاذ الشاعر على الجارم ضمن هذه المجموعة، فقد عرف بكتابة لون من القصص التاريخى اختار بعض مواضيعه وأبطاله من تاريخ الأندلس، وذلك مثل قصته "شاعر ملك" التى أشرت إليها فيما سبق، و "هاتف من الأندلس" وهى قصة ولادة مع ابن زيدون، كما أنه ترجم "قصة العرب فى أسبانيا" عن الإنكليزية، وهى من تأليف : ستانلى لين بول.

وسأكتفى بهذا القدر فيما يخص هذه المرحلة الأولى، ولكن بعد الإشارة إلى عمل مبكر لاحق بها، ألا وهو "تاريخ العرب فى الأندلس" الذى ظهر عام 1913 لمؤلفه محمد بك دياب، وقد كان مفتشاً للتعليم، وهو من طبقة الشيخ حمزة فتح الله.

إن الأدبيات الأندلسية التى كتبت فى مصر وغيرها فى هذه المرحلة تميزت فى معظمها من حيث الشكل بالنزعة الرومانسية، وغلب عليها من حيث المضمون الحنين إلى الماضى، سواء فى مآتيه الجليلة أو فى مآسيه الحزينة.

والواقع أن المنحى الرومانسى كان طابعاً غالباً على ما كتبه الأوروبيون والمستشرقون - أيضاً - فى موضوع الأندلس، يقول المستشرق الروسى كراتشكوفسكى :

"إن معلوماتنا عن الحضارة العربية فى أسبانيا تكونت تحت تأثير الرومانتيكية، فلعب الشعراء فيها دوراً أكثر من العلماء، ولا يكاد يوجد كتاب مشهور فى هذا الموضوع أكثر من رواية شاتوبريان "آخر بنى سراج" (عام 1826 م) وقد كان تأثير الرومانتيكية واسعاً خصباً، ويكفى أن نذكر أن حكاية "الديك الذهبى" لبوشكين يرجع أصلها إلى "قصص الحمراء" من تأليف الكاتب الأمريكى ارفنج واشنطون عام (1832 م)"[78].

وقد شابت شائبة الرومانتيكية أول الدراسات العلمية التى ظهرت فى العقد السادس من القرن الماضى عن الحضارة العربية فى أسبانيا.

وكان صاحب إحدى هذه الدراسات "فون شاك" مؤسس متحف "مونيخ" الشهير للرسوم ومترجم "شاهنامه"، ومن البديهى أن يطغى الشعر والفن على كل شىء فى كتابه، وأشهر من هذا وأعمق منه العالم المؤرخ الهولندى دوزى الذى كان ملماً بالمعلومات العربية المعروفة إذ ذاك إلماماً تاماً، إلا أن مواهبه الفنية كانت تتغلب أحياناً على شك العالم، حتى

إن المرء ليقرأ صفحات كثيرة من مؤلفه الذى يقع فى أربعة مجلدات وهو "تاريخ المسلمين فى أسبانيا" بلهفة كرواية تاريخية كثيراً ما تطغى فيها مسحة الرومانتيكية على الحقيقة الواقعية.

ولقد كان سحر نبوغ دوزى قوياً حتى إنه لم يجرؤ أحد بعده طوال نصف قرن أن يعود إلى هذه الدراسات؛ حتى قال أحد العلماء : "إن الذى يكتب عن العرب فى أسبانيا بعد دوزى كمن يكتب الإلياذة بعد هوميروس"[79].

وإذا كان كراتشكوفسكى قد لَزَّ فى قَرَنٍ كُلاً من فون شاك ودوزى فإن بينهما – مع ذلك – بوناً بعيداً وذلك أن دوزى مع "رومانسيته" يظل من المؤسسين الحقيقيين للدراسات الأندلسية المتعمقة.

أما بالنسبة للكتاب والشعراء العرب فقد كانت الأندلس دائماً مثاراً لذكريات دفينة تغذيها روح رومانتيكية، ولعلها من طبيعة النفس العربية. وقد تنبه إلى هذا المستشرق بروفنسال الذى يقول فى مقدمة محاضرة له بجامعة الإسكندرية عام **1947** :

"كان ماضى أسبانيا الإسلامية موضع اهتمام النخبة من أصحاب الثقافة دائماً، ولهذا لا أرانى فى حاجة – أمام جمهور مثقف كالجمهور الذى أتشرف اليوم بالتحدث إليه – إلى أن أبين الدواعى المختلفة التى جعلت دراسة الأندلس – وهى درة الإسلام العزيزة – فى نظر المؤرخين والنقاد ولدى أصحاب الذوق من محبى الأدب – وهم كثر فى مصر – ذات سحر كثير نلحظه فيما أخرجته هذه الأرض الأسبانية من تراث عربى أخاذ، وأننا أستطيع أن أكرر ما قلته فى أكثر كتبى من أن وراء هذه الحمية الصادقة لماضى الأندلس البعيد، شعوراً عاطفياً ما، هو نوعٌ من الأسى ظل باقياً على الرغم من تباعد الحقب، وضربٌ من الحسرة على كنز ضائع أو على فردوس مفقود بتعبير أفصح"[80].

وهكذا أصبحت الأندلس – كما يقول الدكتور حسين مؤنس – "لا تحيا فى قلوب العلماء فحسب، بل فى قلوب عامة الناس أيضاً ... ولافتات مثل "قهوة الأندلس" و "كازينو الأندلس" و "عصير فواكه الأندلس" عادية مألوفة فى كل بلد عربى، بل هناك "أوتوبيس الأندلس" وهو أغرب اسم لشركة نقل رأيته"[81].

لم يبدأ التناول الأكاديمى لتراث الأندلس فى مصر سواء على مستوى الدراسة أو على مستوى تحقيق النصوص إلا مع بداية البحث المنهجى فى الجامعة المصرية وكان من

بواكير هذا البحث كتاب "بلاغة العرب فى الأندلس" للدكتور أحمد ضيف وكتاب "نظرات فى تاريخ الأدب الأندلسى" للأستاذ كامل كيلانى، وقد ظهرا فى عام 1924 وكلاهما عبارة عن محاضرات جامعية.

وبعد هذا التاريخ لمع فى الجامعة المصرية أربعة من الأساتذة الكبار الذين كان لهم فضل كبير وأثر عظيم فى تقدم الدراسات الأندلسية وتطورها وهم الأساتذة العمداء : طه حسين، وعبد الحميد العبادى، وأحمد أمين، وعبد الوهاب عزام.

فأما طه حسين فإن له إسهاماً خاصاً فى خدمة تراث الأندلس الأدبى، وقد بينته فى حديث مستقل نشر فى الملحق الأدبى لجريدة "العلم" المغربية[82]، ولا بأس فى أن أورد هنا طرفاً من هذا الحديث الذى قلت فيه :

"وسأقف فى حديثى هذا عند اهتمام عميد الأدب العربى بالأدب الأندلسى، وهو اهتمام نراه فى طائفة من كتاباته وأعماله.

أما الكتابات فلعل أقدمها قراءته النقدية لكتابين صدرا فى عام 1924 وهما كتاب "بلاغة العرب فى الأندلس" للدكتور أحمد ضيف، وكتاب "نظرات فى تاريخ الأدب الأندلسى" لكامل الكيلانى.

وقد كان الكتاب الأول موضوعاً لحديث من أحاديث الأربعاء المشهورة، وبدا الدكتور فى هذا الحديث قاسياً على رفيقه في الدراسة بالجامعة الأهلية وبالسوربون وزميله فى التدريس بالجامعة المصرية، وذهب إلى أنه لم يفعل شيئاً سوى أنه "استعار كلام القدماء فنقل عن "ذخيرة" ابن بسام ونقل عن كتاب "نفح الطيب"، وانتقد عليه "ضروباً من الإهمال وإرسال القول على علاته، وبعد أن ضرب أمثلة على هذا قال عاطفاً عليها : وتجد – مثلاً – أن دولة العرب فى الأندلس كانت أعظم دولة أقامها العرب، وأن مدينتهم فى الأندلس كانت أعظم مدينة جاء بها الإسلام" ثم يتساءل قائلاً : "أحق هذا ؟ أكانت دولة قرطبة أعظم دولة من دولة دمشق وبغداد ؟ أكانت مدينة قرطبة أعظم من مدينة بغداد والقاهرة ؟ وهل يباح لكتاب فى الأدب العالى أن يتورط فى مثل هذا الكلام المرسل على علاته ؟"[83].

ولم أتمكن مع الأسف وقت تحرير هذه الكلمة من الوقوف على ما قاله طـه حسين فى الكتاب الثانى ـ كتاب كامل كيلانى ـ وإنما وجدته يذكر فى حديثه عن أحمد ضيف إن حظه فى تخريج التلاميذ أحسن من حظه فى التأليف، ويقول مخاطباً قارئه : "ولقد حدثتك غير مرة عن تلميذ للأستاذ تناول ألواناً من البحث الأدبى فكان حظه من الإجادة عظيماً هو الدكتور زكى مبارك، وسأحدثك عن تلميذ آخر للأستاذ تناول الأدب العربى فى الأندلس فأظهر كتاباً لا بأس به وهو كامل أفندى الكيلانى"[84].

ويبدو لى أن طه حسين لم يكن قانعاً ولا مقتنعاً بالكمية التى كانت تدرس من تاريخ الأندلس وأدبها ولا بالكيفية التى كانت تدرس بها؛ ولهذا فكر أن تستعين كلية الآداب بمستشرق متخصص فى الدراسات الأندلسية مثلما كانت تستعين يومئذ بأساتذة أجانب فى مواد علمية أخرى، وحقق هذا عندما أصبح عميداً فى السنة الجامعية 1937 ـ 1938؛ إذ استدعى مستعرباً فرنسياً متخصصاً فى تاريخ الأندلس وحضارتها وأدبها وهو الأستاذ ليفى بروفنسال، وقد ألقى هذا خلال الموسم الجامعى المذكور محاضراته فى الموضوع باللغة الفرنسية نشرت عدة مرات، وترجمت إلى الأسبانية ونشرت فى مدريد أكثر من مرة، ونقلها إلى العربية الدكتور الطاهر مكى وترجمها غيره أيضاً[85]، وتقرر بعد هذه المحاضرات أن يصبح ليفى بروفنسال أستاذاً زائراً، ويقول الدكتور طه : إن الظروف لم تتح لبروفنسال الرجوع فى السنة التالية، ولعله يقصد ظروف إعلان الحرب العالمية الثانية.

إن الثمرة الحقيقية لزيارة بروفنسال المذكورة لا تتمثل فى المحاضرات التى ألقاها فحسب، ولكنها تتمثل أيضاً فى أنه كان سبباً فى نشر نص من أهم نصوص الأدب الأندلسى ألا وهو "ذخيرة ابن بسام" التى حملها معه وكان يريد نشرها فى ليدن فأقنعه طه حسين بأن تنشر فى القاهرة، وهكذا تولى قسم اللغة العربية بكلية الآداب إعداد الكتاب للنشر تحت إشراف الدكتور طه حسين، وظهر المجلد الأول منه مصدراً بمقدمة له نوه فيها بهذا المرجع الذى يعتبر أهم مراجع الأدب العربى الأندلسى، وأبرز قيمته وأهميته

وأشار إلى بعض خصائصه ومميزاته ووازن بين ابن بسام والثعالبى موازنة لطيفة جاء فيها : "وهو يصطنع ما اصطنعه الثعالبى من السجع والتأنق فى تقديم الكتاب والشعراء والتعريف بهم والثناء عليهم والنقد لهم، ولكنه بعد هذا كله يخالف الثعالبى فى أمر ذى خطر، فهو أبعد منه نظراً وأنفذ منه بصيرة وأعمق منه تفكيراً. وهو على تكلفه فى اللفظ لا يخدع بالرواء الظاهر عما وراءه من جودة المعنى أو رداءته، ومن صواب التفكير أو خطئه، ولعله أن يكون أفقه من الثعالبى بالحياة الأدبية فى إقليم من الأقاليم، فهو أدق منه ملاحظة لما يكون من الصلة القوية بين طبيعة الإقليم وما ينتج فيه من أدب، بل بين طبيعة الأجناس البشرية وما تنتج من أدب بل بين ما يكون من مجاورة الأمم المختلفة وما ينتج من الأدب. فهو قد لاحظ مجاورة المسلمين فى الأندلس لأعدائهم من الفرنجة وتأثير هذا الجوار فيما كان للمسلمين من شعر ونثر.

وهو قد سار سيرة الثعالبى فى العناية بالملوك والأمراء والرؤساء وما يكون من تأثيرهم فى الأدب، وما يكون من إنتاجهم الأدبى الخاص ولكن عنايته بهذه الناحية من الحياة الأدبية كانت أشد وأقوى وأجدى من عناية الثعالبى. فهو لا يكتفى بهذا الإطراء الذى لا غناء فيه، والذى تمتلئ به "اليتيمة". وهو لا يكتفى برواية مقتطفات من الآثار الأدبية للملوك والوزراء والأمراء كما فعل الثعالبى، ولكنه يعرض تاريخهم عرضاً دقيقاً مفصلاً، يرد آثارهم الأدبية إلى مصادرها بل يرد الآثار الأدبية التى أنشئت فى بيئتهم إلى مصادرها.

وأما الذى دفع قسم اللغة العربية فى كلية الآداب إلى نشر هذا الكتاب، فهو أيسر من ذلك وأقل تعقيداً. رأى قسم اللغة العربية أن النشاط الأدبى فى مصر الحديثة لم يشمل الأدب العربى فى الأندلس ولم يسع إليه إلا فى تردد وعلى استحياء، فأراد أن يغير من هذه الحال"[86].

إن قراءة طه حسين للذخيرة وغيرها من تراث الأندلس واطلاعه على تاريخ الأندلس الذى نشره بروفنسال خلال الحرب العالمية الثانية ظهر أثرهما فى بعض أعماله الأدبية، فمن ذلك حلقتان سجلتهما له هيئة الإذاعة البريطانية عام **1944** وكان وقتئذ

رئيساً لجامعة الإسكندرية، وعنوانهما : "فى الأدب الأندلسى" وهما منشورتان فى مجلة "المستمع العربى"، وقد عالج فى هاتين الحلقتين ظروف نشأة الأدب العربى فى الأندلس وظروف تطوره من الفتح حتى نهاية الخلافة الأموية، ويخيل لى أن الدكتور أملى هذا الحديث إثر قراءة مستوعبة لكتاب ليفى بروفنسال، ولا يتسع وقت هذا الحديث لعرض الملاحظات الواردة فى الحلقتين، وسأقتصر على واحدة منها تتعلق بتأخر ظهور الإنتاج الأدبى خلال عصر الولاة، قال : "ولكن الذى نلاحظه هو أن المسلمين الذين فتحوا أسبانيا لم تكن كثرتهم من العرب، وإنما كان العرب الذين شاركوا فى هذا الفتح قليلين، وكانت كثرة الجند التى اقتحمت هذه البلاد وأخضعتها للسلطان الإسلامى من أهل إفريقيا الشمالية البربر، ثم إن العرب الذين شاركوا فى هذا الفتح، وكانوا له قادة وساسة وتولوا أمر أسبانيا بعد الفتح مباشرة، كانوا من أهل الجنوب أى من أهل اليمن، من هذه الأمة العربية التى امتازت بحضارتها القديمة فى العصر الجاهلى والتى تبددت فى آخر هذا العصر، وفقدت كثيراً من هذه الحضارة، على ما كان لها من سابقة واضحة، ومن أجل هذا كان المسلمون الذين تغلبوا على أسبانيا فى أول الأمر إما من العرب الذين لم يشاركوا فى الإنتاج الأدبى العربى وإما من البربر الذين لم يكونوا يعرفون اللغة العربية أو لم يكونوا يعرفون منها إلا حظاً ضئيلاً جداً، وعلى ذلك كان حظ أسبانيا من الأدب العربى فى أول عهدها بالمسلمين لا يكاد يذكر، ولا نكاد نعرف شعراً أو نثراً أثناء هذا العصر، وإنما هى أشياء ضئيلة يمكن أن تنسب إلى هذا العربى أو ذاك من الذين استقروا فى أسبانيا فى ذلك الوقت"[87].

وأشار بعد هذا إلى أن الحياة الأندلسية خلال عهد الولاية والإمارة – كما يصورها الأدب – تميزت بالعنف والصراع وقلما عرفت الهدوء والسلم، وشرح ما كان للعصبيات القبلية والعرقية والدينية من أثر على الأدب الأندلسى حتى نهاية عبد الرحمن الناصر، ولست أدرى هل واصل صاحب العزة – كما كان ينعت فى ذلك الوقت – حديثه عن الأدب الأندلسى حتى نهايته أم أنه وقف عند هذا الحد ؟

وقد كان لبعض النصوص التى اشتملت عليها "الذخيرة" كرسالة "التوابع والزوابع" أثر واضح فى إنتاج طه حسين الإبداعى فقصة "شياطين البيان" و "حديث الأوز" هما ولا شك من وحى رسالة ابن شهيد.

أما أطرف إسهام – فى نظرى – لعميد الأدب العربى فى تناول التراث الأندلسى فهو تلك المقارنة الممتعة والمتعمقة فى الوقت نفسه بين ابن حزم فى "طوق الحمامة" وستاندال من خلال كتابه فى الحب، وهى مقارنة تمتاز بطول النفس وعمق التحليل وحضور التمثيل وقوة التدليل على ما بين هذين الأثرين الأدبيين من وجوه الاتفاق ووجوه الاختلاف، ولنقتبس من موازنته الممتعة بين الأثرين وصاحبيهما هذه الفقرة التى تشير إلى ما يمكن أن يعتبر مفارقة فى الموضوع : قال : "ودليل آخر على أن ابن حزم أراد أن يتحرر من هذه القيود فذهب إلى أبعد مما ذهب إليه ستاندال، ولكنه مع ذلك لم يبلغ ما أراد، وهو أن ابن حزم كره أن يرجع بحديث الحب إلى ما امتلأت به كتب الأدب من أخبار العشاق والمحبين، فلم يحفل بكل ما كان من حديث الأعراب ومن غزل الغزليين فى نجد والحجاز ومن تكلف الشعراء بعد ذلك لما تكلفوا من فنون الحب، وأبى إلا أن يقصر ملاحظته على نفسه.وعلى ما رأى وما سمع من معاصريه، على حين لم يكتف ستاندال بما رأى وسمع، وإنما اعتمد على ما قرأ أيضاً، وعلى ما قرأ من أخبار القدماء فى جنوب فرنسا نفسها وفى أسبانيا المسيحية والمسلمة، بل على ما قرأ من كتب العرب أنفسهم، فهو قد عرف كتاب "الأغانى" ونقل عنه أطرافاً من أخبار الغزليين ومن أخبار جميل وبثينة بنوع خاص، والغريب أننا نعجب بابن حزم؛ لأنه أعرض عما كان يعرف من أمر القدماء وأبى أن يعتمد على غير الملاحظة المباشرة، ونعجب فى الوقت نفسه بستاندال؛ لأنه طلب ما لم يكن يعرف من حب القدماء، فاستقصى الغزليين فى جنوب فرنسا وتأثرهم فى هذا الحب بحضارة المسلمين فى الأندلس، ثم مضى يستقصى أصل هذا الحب الأسبانى حتى انتهى به "الأغانى" إلى صدر الإسلام ثم إلى العصر الجاهلى، وقد أخطأ فيما فهم من ذلك وأصاب، ولكنه حاول ما لم يتعود أمثاله أن يحاولوه، فنحن نعجب به من هذه الناحية، كما نعجب بابن حزم؛ لأنه ترك ما لم يتعود أمثاله أن يتركوه"[88].

إن مقالة طه حسين عن ابن حزم وستاندال هى واحدة من جملة مقالات حول الأندلس نشرت فى مجلة "الكاتب المصرى"، ومنها مقالة حول العمارة فى الأندلس للأثرى أحمد فكرى[89]، و "التروبادور وشعراء الأندلس" لإتيامبل أستاذ الأدب المقارن فى

السوربون[90]، ومقالة مطولة بعنوان "تراث الأندلس" للمستشرق ليفى بروفنسال، وهى دفاع حماسى عن هذا التراث ودعوة إلى نشره ختمت بما يلى :

"ففى اليوم الذى تقوم فيه مصر بصفة خاصة بالمهمة التى تهيأت لها بكرم ونبل لتنشر المؤلفات الرئيسية العديدة التى لم تنشر بعد عن الأدب الأندلسى والتى تتضمن لمحة عن الحضارة الأسبانية، فى ذلك اليوم يتجلى تراث الأندلس الروحى أكثر مما هو عليه ويسترد مكانته الكاملة ويصبح خط اتصال أوجدته العناية بين الشرق والغرب عند حدود الأزمنة العصرية"[91].

وقد استجابت جهات متعددة لنداء بروفنسال بتزكية من طه حسين وتشجيع من زملائه أحمد أمين وعبد الحميد العبادى وعبد الوهاب عَزّام، وهكذا تمكن بروفنسال الذى رجع من جديد أستاذاً زائراً فى الجامعات المصرية من نشر مجموعة من عيون التراث الأندلسى مثل "تاريخ قضاة الأندلس أو المَرْقَبة العليا فى رجال القضاء والفتيا" ونجده فى تصديره لهذا الكتاب يعبر عن ترحيب الدكتور طه بنشره قائلاً :

"ولذا لم أتردد نزولاً عند رغبة زميلى الجليل وصديقى العزيز الدكتور طه بك حسين فى أن أعهد إلى مطبعة "الكاتب المصرى" بنشر هذا الكتاب"[92].

ونشرت له دار المعارف "جمهرة الأنساب" لابن حزم و "نسب قريش" للمصعب الزبيرى و "مذكرات أمير غرناطة عبد الله الزيرى" كما نشر له المعهد الفرنسى للآثار بالقاهرة ثلاث رسائل أندلسية فى آداب الحسبة والمحتسب وكتاب "السقطى المالقى" فى أدب الحسبة أيضاً.

وكانت لجنة التأليف والترجمة والنشر قد نشرت له "صفة جزيرة الأندلس" للحميرى عام 1937، وآخر ما كان ينوى نشره فى مصر هو جزء من "المقتبس فى تاريخ الأندلس" لابن حيان بالاشتراك مع عبد الحميد العبادى، ولكنهما توفيا قبل تحقيق ذلك، وظلت المخطوطة – أو صورتها – حبيسة الإسكندرية إلى يومنا هذا.

لقد كان بروفنسال محظوظاً حقاً؛ إذ كان يجد من يمكنه من المخطوطات فى المغرب، وكان يلقى من يسهل له نشرها فى مصر مثل الدكتور طه حسين الذى كان فى الواقع وراء حركة توسيع الدراسات الأندلسية وتطويرها وتحقيق تراثها، وقد توج جهوده فى هذا

المجال بتأسيس معهد الدراسات الأندلسية فى مدريد، فهو صاحب الفكرة ومنفذها عندما غدا وزيراً للمعارف، وكانت الظروف مساعدة، وقد انتقل من القاهرة إلى مدريد ليفتتح المعهد، وكان ذلك فى عام 1950، وقد مرت أربعون سنة على هذا المعهد، تخرج خلالها عدد من المتخصصين فى الدراسات الأندلسية الذين نهضوا بها فى المشرق أمثال الدكتور محمود مكى والدكتور أحمد هيكل والدكتور عبد العزيز سالم، وقد تعاقب على الإشراف عليه نخبة من تلاميذ طه حسين أمثال الدكتور النشار والدكتور عبد العزيز الأهوانى والدكتور حسين مؤنس. وممن أشرف عليه بعدهم الدكتور أحمد هيكل والدكتور مختار العبادى والدكتور عبد العزيز سالم وآخرون.

وتتجلى الخدمات التى قدمها هذا المعهد للدراسات الأندلسية المغربية – علاوة على ما ذكرناه – فى مجلته المتخصصة التى بلغت مجلداتها الضخمة خمسة وعشرين مجلداً، وما تزال تصدر، وتتجلى أيضاً فى نشر سلسلة من أطروحات الدكتوراه بالأسبانية فى تاريخ الأندلس وأدبها، وكذلك فى نشر مجموعة من كتب التراث الأندلسى وغيرها، وقد قام المعهد كذلك بتنظيم ندوات بالاشتراك مع الجامعيين الأسبان حول بعض أعلام الفكر الأندلسى أمثال ابن حزم وابن رشد وابن سبعين، وكان له أثر فى تحريك الدراسات الأندلسية والعربية فى الجامعات الأسبانية، ويرجع الفضل فى هذا كله إلى الدكتور طه حسين – رحمه الله – مؤسس المعهد.

وأما ثانى أعلام هذا الجيل وهو الأستاذ عبد الحميد العبادى الإسكندرانى فقد كان "أول من أدخل دراسة تاريخ المغرب والأندلس فى الجامعات المصرية، وظل يدرّس هذا التاريخ طوال سنى أستاذيته"، كما أنه زار أسبانيا أكثر من مرة لدراسة المخطوطات والآثار الأندلسية الإسلامية، وهو يخبرنا فى مقال له نشر سنة 1936 أنه قضى أياماً معدودات باحثاً منقباً فى مكتبة الاسكوريال يقضى النهار بالاسكوريال ويعود فى الليل إلى مدريد؛ لأن ليل الاسكوريال لا يطاق وحشة وسكوناً ورهبة وشدة برد.

أما إنتاجه المكتوب فى مادة التاريخ الأندلسى فهو نزر ولكنه مركز ودقيق، وتدل عليه محاضراته التى جمعها أحد تلامذته ونشرها بعنوان "المجمل فى تاريخ الأندلس" وذلك فى سلسلة المكتبة التاريخية بإشراف الدكتور أحمد عزت عبد الكريم.

ونجد هذا النتاج كذلك فى مقالاته المنشورة فى مجلته "الرسالة" و "الثقافة" عن "الفتية المغررين من أهل لشبونة" و "حكيم الأندلس عباس بن فرناس" و "زرياب المغنى" و "الناحية التاريخية من شعر ابن هانئ" وغيرها.

وقد تخرج على يدى هذا الأستاذ المؤرخ الجليل مجموعة من المتخصصين فى تاريخ المغرب والأندلس كابن أخيه الدكتور أحمد مختار العبادى والدكتور جمال الشيال والدكتور عبد الهادى شعيرة والدكتور عبد العزيز سالم وغيرهم.

وأما نصيب الأستاذ الكبير أحمد أمين فى خدمة تراث الأندلس فقد تمثل فى تحقيق عدد من النصوص ونشر عدد آخر منها فى لجنة التأليف والترجمة والنشر التى كان يشرف عليها.

فقد أخرج طبعة محققة لأول مرة لكتاب "العقد الفريد" لابن عبد ربه عام **1940** تقع فى **7** أجزاء.

ونشر "صفة جزيرة الأندلس" لابن عبد المنعم الحميدى عام **1936** ونشر "قصة حى بن يقظان" لابن طفيل فى دار المعارف **1952**، واحتضن تحقيق نص "التعريف بابن خلدون ورحلته شرقاً وغرباً" وهو التحقيق الممتاز الذى أنجزه صديقنا المرحوم ابن تاويت الطنجى، وقد نشر الأستاذ أحمد أمين هذه السيرة الذاتية لابن خلدون فى مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر عام **1955** بعد أن نشر فى هذه المطبعة قبل ذلك بزمن طويل أطروحة الدكتور طه حسين عن "فلسفة ابن خلدون الاجتماعية" التى ترجمها الأستاذ محمد عبد الله عنان، كما أن الموسوعة التاريخية الأندلسية التى ألفها هذا الأخير نشرت لأول مرة فى مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر.

وقد كتب الأستاذ أحمد أمين سلسلة مقالات فى مجلته "الثقافة" عن ابن حزم، ونشر فيها مقالات لغيره فى مواضيع أندلسية.

وكان بالإضافة إلى هذا كله فى اللجنة التى ألفت لتحقيق كتاب "الذخيرة"، غير أن إسهامه المهم فى دراسة تراث الأندلس الفكرى يتجلى فى تخصيصه الجزء الثالث من كتابه "ظهر الإسلام" للبحث فى الحياة العقلية فى الأندلس من فتح العرب لها إلى خروجهم منها، وقد تكلم فيه عن الحركات الدينية واللغوية والنحوية والأدبية والفلسفية والتاريخية والفنية.

ويتميز هذا الإسهام بشمولية النظرة والجرأة فى طرح الفكرة وتقييم نتاج الأندلس فى إطار النتاج العربى الإسلامى، وهو يختم هذا التقييم بقوله : "لو لم تقم الحضارة الأندلسية بعلومها وفنونها وآدابها ثمانية قرون، تعمل جاهدة فى خدمة العلم والأدب؛ لتغير تاريخ العلم الإسلامى"[93].

ومن هذا الجيل الأكاديمى الرائد نذكر الأستاذ عبد الوهاب عزام، فهو وإن تخصص فى اللغات الشرقية وقام بنشر مجموعة من النصوص الفارسية والأردية فإنه قد أسهم كذلك فى الدراسات الأندلسية؛ إذ كان أحد أعضاء اللجنة التى ألفت للإشراف على نشر "الذخيرة" لابن بسام، كما أنه ألف كتاباً فى المعتمد ابن عباد، نشرته دار المعارف عام **1959**، وبحثاً عن المعتصم بن صمادح ملك المدية.

ولا شك أن الأستاذ المرحوم محمد عبد الله عنان يستحق أن يذكر مع هؤلاء الأعلام الكبار، فهو وإن لم يكن أستاذاً فى الجامعة إلا أنه قدم عملاً جليلاً بمجلداته فى تاريخ الأندلس ومقالاته ومترجماته فى الموضوع، وكذلك بنشره فى الأخير "الإحاطة" و "ريحانة الكتاب" لابن الخطيب[94].

لقد خَلَف هذه الصفوة من أساتذة الجامعة المصرية نخبةٌ ممتازة من طلابهم كانوا خير خلف لخير سلف، وهم يمثلون الجيل الثانى فى المدرسة المصرية للدراسات الأندلسية، وأذكر فى طليعتهم أستاذنا الجليل الدكتور عبد العزيز الأهوانى، فقد كان - رحمه الله - عميد المتخصصين فى الدراسات الأندلسية من غير منازع؛ إذ فتح فيها آفاقاً جديدة واتجه إلى مواضيع لم تكن مطروقة عند الدارسين العرب من قبل، وذلك مثل الموشحات والأزجال والأمثال الأندلسية، وهذه المواضيع تمثل - كما هو معلوم - التراث العامى المهمل والأدب الشعبى المنسى، مع أنها قد تكون أقوى من غيرها دلالة على الطبيعة الأندلسية وأكثر تمثيلاً من سواها لحياة الأندلسيين وإضافاتهم فى الأدب العربى، ولعل أستاذنا المرحوم كان أول من أنجز رسالة جامعية عن "الموشحات الأندلسية" وهو موضوع صعب، وأخرى عن الأزجال، وهما رسالتان رائدتان. وقد ارتاد فيهما موضوعين هما من الصعوبة بمكان؛ وذلك لأن معظم الموشحات والأزجال كانت وما تزال مخطوطة، كما أن دراسة الأزجال وما يعرف بالخرجات فى الموشحات يتطلب أدوات لغوية متعددة منها : اللغة

اللاتينية وما تفرع منها، واللهجات العامية فى الأندلس والمغرب، ويضاف إلى ذلك تلك المادة الاستشراقية الكبيرة التى كتبها ألمان وأسبان وفرنسيون وإنجليز عن الموشحات ونشأتها وتطورها وأصولها وأشكالها ولغتها وعروضها وموسيقاها، وقد انصرف المرحوم الأهوانى إلى إدراك هذا كله وإتقانه؛ فبلغ درجة كبرى فى البحث، ووصل إلى مرتبة عليا فى التحقيق، وعاش ما عاش متفرغاً للعلم حتى أنه مات صَرورة، وقد أقام من أجل تخصصه فترة طويلة فى أسبانيا والمغرب؛ إذ كان أول مستشار ثقافى لمصر فى المغرب وتردد على مكتبات الاسكوريال ومدريد وباريس والرباط وغيرها.

كان الأهوانى رحمه الله يجمع بين التخصص الدقيق والمشاركة العريضة العميقة، بين التراث والأصالة والمعاصرة والحداثة، وإذا كان بالقياس إلى بعض زملائه مقلاً فى التأليف والتحقيق فإن مؤلفاته وتحقيقاته على قلتها النسبية كان لها الأثر الكبير فى الدفع بالدراسات الأندلسية إلى الأمام، وكما كان رائداً فى طريقة دراساته للموشحات والأزجال كان كذلك رائداً فى دراسته لكتب برامج العلماء فى الأندلس وفى تحقيقه لبرنامج ابن أبى الربيع الأشبيلى السبتى وفى تحقيقه كذلك لنصوص عن الأندلس من جغرافية العذرى، وفى دراسته لأمثال العامة فى الأندلس وتحقيقه لأمثال عاصم الغرناطى، وفى دراساته لأزجال ابن قزمان.

أما دراسته المعنونة "ابن سناء الملك ومشكلة العقم الأدبى" فقد أبان فيها عن اقتدار فى المناهج القديمة والحديثة واطّلاع على الآداب العربية والأجنبية؛ وهذه الدراسة لاحقة بجهوده المتميزة فى دراسة الموشحات.

وألمع أعلام هذا الجيل أستاذنا الجليل الدكتور شوقى ضيف الذى تخرج على يديه أفواج من الجامعيين فى مصر وغيرها من أقطار العالم العربى وهو – حفظه الله وقواه وبارك فيه – كثير العطاء غزير الإنتاج.

والذى يعنينا هنا من ذلك ما يتعلق بتراث الأندلس، وللدكتور شوقى فيه نصيب موفور وحظ مذكور، فقد نشر فى عام 1947 نصاً كان له خطره فى الدراسات النحوية، ونعنى به كتاب "الرد على النحاة" لابن مضاء القرطبى، واتصل – كما يقول – "بعد نشر هذا الكتاب بالأندلس وآثارها اتصالاً وثيقاً ووقف وقوفاً دقيقاً على ما أسدته فى خدمة

الفكر والثقافة، ولم يلبث أن شغف بما أبدعته من أشعار وموشحات وأزجال، ونظر في المخطوطات لعله يعثر على كتاب جامع من أمهات كتبها الأدبية يضيف إلى الباحثين، مادة جديدة يجربون فيها آراءهم ويجرون أبحاثهم" وقد وجَدَ طلبته في كتاب "المغرب، في حلى المغرب" لابن سعيد فأخرجه إخراجاً ممتازاً، وأحيا بتحقيقه كنزاً رائعاً وأثراً نفسياً من كنوز الأندلس وآثارها، وقد كان لإخراج هذا الكتاب شأن كبير في كتابة تاريخ الأدب الأندلسى كتابة علمية دقيقة، ومن النصوص الأندلسية الطريفة التى حققها الدكتور شوقى ضيف كتاب "نقط العروس" فى تواريخ الخلفاء لابن حزم، وكتاب "الدرر فى المغازى والسير" لابن عبد البر.

أما إسهاماته فى دراسة الأدب الأندلسى فنجدها فى دراسته عن ابن زيدون، كما نجدها فى موسوعته المعروفة "تاريخ الأدب العربى" وقد وجه أستاذنا الجليل عدداً من طلابه إلى تحقيق نصوص أندلسية، وأذكر منهم على سبيل المثال المرحوم النعمان القاضى محقق "رايات المبرزين" لابن سعيد، وسيد حنفى محقق "المقتطف، من أزاهير الطرف" لابن سعيد أيضاً وغيرهما، وأعمال أستاذنا الدكتور شوقى ضيف وأفضاله على التراث الأندلسى وغيره لا حصر لها.

ومن فرسان هذه الحلبة الأستاذ المرحوم حسين مؤنس، وقد وهبه الله مجموعة من الكفاءات الأكاديمية والمهارات الأدبية المتعددة، وما عَمَلُه فى تاريخ المغرب والأندلس إلا واحد من هذه الكفاءات والمهارات.

لقد نشر الدكتور حسين مؤنس عام **1947** كتابه المهم عن فتح العرب للمغرب، ونشر للمغرب فى العام الذى يليه دراسة بالفرنسية عن سقوط الخلافة الأموية بالأندلس.

وأتيح له أن يدير معهد الدراسات الإسلامية بمدريد مدة طويلة أنجز خلالها مجموعة من الدراسات والتحقيقات، يأتى فى طليعتها كتابه "فجر الأندلس" وهو دراسة فى تاريخ الأندلس من الفتح الإسلامى إلى قيام الدولة الأموية، وله عدد من المؤلفات والدراسات فى تاريخ المغرب والأندلس عموماً وتاريخ المرابطين والموحدين خصوصاً، كما أنه حقق "رياض النفوس" للمالكى و "الحلة السيراء" لابن الأبار و "أسنى المتاجر" للونشريسى و "ضوابط

دار السكة" لأبى الحسن علـى بن يوسف الحكيم، وترجم "تاريخ الفكر الأندلسى" لجنثالث بالنثيا و "الشعر الأندلسى" لغرسيه غومث.

والدكتور مؤنس – مثل المرحوم الأهوانى – عاش فى أسبانيا فترة طويلة، وتردد على المغرب كثيراً، وكتب عنه وحاضر فى جامعاته، واختلط بأعلامه وأفاد من مخطوطاته، وفضلُه على الدراسات الأندلسية عظيم.

ونصل فى الأخير إلى الجيل الجامعى الثالث والحالى فى المدرسة المصرية للدراسات الأندلسية، وهو يتألف فى معظمه من البعثات التى درست فى الجامعات الأسبانية تحت إشراف معهد الدراسات الإسلامية فى مدريد، وهذا الجيل هو الذى يقوم اليوم بتدريس تراث الأندلس الأدبى والتاريخى والحضارى فى الجامعات المصرية وغيرها، ومن أبرز أعلام هذا الجيل الأستاذ الدكتور محمود على مكى، والأستاذ الدكتور الطاهر مكى، والأستاذ الدكتور أحمد هيكل، والأستاذ الدكتور أحمد مختار العبادى، والأستاذ الدكتور عبد العزيز سالم وغيرهم، وقد أغنوا المكتبة الأندلسية بأعمالهم الكبيرة وأبحاثهم الغزيرة وتخرج بهم عدد غير قليل من الجامعيين الذين يسهمون اليوم بحظ طيب فى الدراسات الأندلسية".

إن حضور الأندلس فى مصر – الذى سردناه باختصار – كان عامًّا فى بلدان المشرق العربى، والمتتبّع لما كُتب فى الشام والعراق منذ بدايات النهضة إلى يومنا هذا يجد شيئاً كثيراً يدل على هذا الحضور الذى كان مماثلاً تقريباً لما رأيناه فى بلاد الكنانة.

ففى الشام كانت بواعث الاستحضار متعددة، فالأندلس أخت الشام فى الإقليم، حسب الاصطلاح الجغرافى القديم، وهى تشبه الشام فى الهواء والماء[95]، وهى مثل الشام مروانية الأساس والبناء، وقد كانت رغبة أهل الشام هى الباعث الذى دفع المقرى إلى تأليف كتابه "نفح الطيب"[96]، وهو الكتاب الذى أحيا أيام الأندلس العابرة، وجلا محاسنها الباهرة، وكان من أسباب استحضار الأندلس فى الكتابات الشامية التى ظهرت فى أوائل هذا القرن، وسأكتفى بذكر علمين بارزين من أصحاب هذه الكتابات : أولهما الأمير شكيب أرسلان وقد تقدم ذكره، وثانيهما هو الأستاذ محمد كرد على مؤسس المجمع العلمى العربى ورئيسه، ومن أشهر أعماله "كتاب غابر الأندلس وحاضرها"[97]، وله أيضاً مقالات

حول الأندلس أيضاً منشورة في مجلة "المجمع"، وفي مجلة "المقتبس" التي أنشأها سنة 1906، وكأن الأستاذ كرد علي أخذ اسم مجلته من اسم كتاب ابن حيان مؤرخ الأندلس المشهور.

وقد جاء بعد الأمير شكيب أرسلان والأستاذ محمد كرد علي طبقة من أساتذة التعليم الجامعي وحملة الألقاب الجامعية كان لهم إسهام في الدراسات الأندلسية، منهم : الأستاذ سعيد الأفغاني، والدكتور جودت الركابي، والدكتور صالح الأشقر، فالأستاذ الأفغاني عني بدراسة ابن حزم، وحقق بعض رسائله، والدكتور جودت الركابي ألف كتاباً في الأدب الأندلسي واهتم بالموشحات الأندلسية؛ أما الدكتور صالح الأشقر فقد حقق "إعتاب الكتاب" لابن الأبار، ودرس أندلسيات شوقي، وظهر بعد هؤلاء طبقة جامعية أخرى؛ كالدكتور محمد رضوان الداية صاحب الأعمال الأندلسية المعروفة، والدكتور أحمد بدر المتخصص في تاريخ الأندلس.

ولكن الذي أعطى الأندلس حضوراً قويًّا في بلاد الشام – بل في العالم العربي كله – هو الأستاذ الدكتور إحسان عباس الذي أغنى المكتبة الأندلسية بدراساته الرفيعة وتحقيقاته العديدة، فقد ألف مرجعاً متميزًّا في تاريخ الأدب الأندلسي، وحقق عدداً طيباً من دواوين الشعر الأندلسي، وأخرج طائفة متنوّعة من تراث الأندلس، وخرّج طبقة من المهتمين بالدراسات الأندلسية في السودان ولبنان، وأشرف على منشورات حملت اسم "المكتبة الأندلسية"، وكان من أثر ذلك كله توسع آفاق البحث في تراث الفردوس المفقود لدى المشارقة والمغاربة معاً.

وأما حضور الأندلس في العراق فإنه حضور له جذور بعيدة غرسها أمثال الحميدي، وعبد الواحد المراكشي وغيرهما من الأندلسيين والمغاربة الذين حملوا تراث الأندلس إلى بغداد وغيرها من مدن العراق[98].

ومن الرعيل الأول في هذا العصر الذين وجدنا عندهم كتابات في الموضوعات الأندلسية الشيخ محمد رضا الشبيبي، والشيخ محمد بهجة الأثري، ثم ظهر الجامعيون الذين تخصصوا في الدراسات الأندلسية، ودرسوا في فرنسا وأسبانيا ومصر كالدكتور صلاح خالص، والدكتور محسن جمال، والدكتور حكمة الأوسي، والدكتور مجيد السعيد، وغيرهم من المشتغلين اليوم بتاريخ الأندلس وأدبها في الجامعات العراقية وغيرها.

وفى جزيرة العرب تمثل حضور الأندلس فى أعمال علامة الجزيرة الشيخ حمد الجاسر، ومنها "بلاد العرب فى بعض مؤلفات علماء الأندلس والمغرب" وهى سلسلة مقالات منشورة فى "مجلة العرب"، وكذلك النصوص الأندلسية التى نشرت فى هذه المجلة، وقد وجد الشيخ حمد فى تراث الأندلس مادة غزيرة وفريدة تتعلق بجزيرة العرب، وهو يقول عن أثر الأندلس فى نشر الثقافة العربية : "إننا لولا الأندلس لجهلنا كثيراً من أحوال البلاد التى نعيش فيها، وخاصة ما يتعلق بجزيرة العرب، هذه الجزيرة التى صلتها بعواصم الخلافة الإسلامية فى دمشق وبغداد والقاهرة أقوى وأوثق، وهى إليها أقرب، وشئونها لم تكن يوماً ما مرتبطة إلا بهذه العواصم، ولم يكن للأندلس ولا للدولة الإسلامية فيها - رعى الله عهودها الطيبة العطرة الذكرى - أية نفوذ على هذه الجزيرة، ولكن العلم وحده والرابطة الروحية الإسلامية هما أقوى من كل الصلات وأوثق من جميع الروابط"(99).

ولابد من الإشارة بعد هذا إلى أنه توجد اليوم مشاركة طيبة فى خدمة التراث الأندلسى ودراسته بالجامعات السعودية على نحو ما هو موجود فى جامعات العالم العربى.

ومما يشير إلى حضور الأندلس عند أهل الجزيرة العربية؛ تهمّم الأمير القطرى الشيخ على بن عبد الله آل ثانى بديوان ابن درّاج القسطلى وتوجيهه سفيراً عنه إلى المغرب للحصول على صورة من نسخة الديوان الخطية من المكتبة الزيدانية فى مدينة مكناس، وقد وجد سفير الأمير ترحيباً وتسهيلاً، وحصل على صورة النسخة وحملها إلى الأمير الذى أمر بطبع الديوان على نفقته بعد أن قام العالم الجليل الدكتور محمود مكى بتحقيقه والتقديم له(100)، ولعل قصة نشر ديوان ابن درّاج الذى كانت "رائيته" تقرأ فى مجلس أمير قطر المذكور من أقوى العلامات على حضور الأندلس وانتشار ذكرها فى المشرق العربى(101).

وأودّ أن أختم هذا الموضوع بإشارات سريعة إلى حضور الأندلس فى الشعر العربى الحديث والمعاصر، وأعود إلى شوقى الذى كان أول شاعر فى العصر الحديث تذكر الأندلس وذكّر بها، وجاء ذلك أول مرة فى قصيدته التى سماها "الأندلس الجديدة"، وهى القصيدة التى قالها غداة سقوط أدرنة فى يد البلغار سنة **1912** ومطلعها :

يا أُخْتَ أَنْدَلُس عليكِ سلامُ   هَوَتِ الخِلافةُ عنكِ والإسْلامُ

إن جرح مقدونيا الجديد ذكر شوقى بجرح الأندلس القديم، وجعله يستحضر مأتم الأندلس الذى لم يطو، وإن قدم فى هذا المأتم الجديد :

جرحان تمضى الأمتان عليهما هذا يسيل وذاك لا يلتام
بكما أصيب المسلمون وفيكما دفن اليراع وغيب الصمصام
لم يطو مأتمها وهذا مأتم لبسوا السواد عليك فيه وقاموا
ما بين مصرعها ومصرعك انقضت فيما نحب ونكره الأيام

ولم يكن شوقى عندما استحضر الأندلس فى هذه القصيدة يدرى أنها ستكون له موئلاً، وأنه سيعيش فترة فوق أرضها، توحى إليه بإنتاج من أجمل شعره ونثره.

ومن المعروف أنه عندما كتب عليه المنفى اختار أسبانيا وريشة الأندلس، واتجه إلى مدينة برشلونة وحمل – فيما حمل – كتاب "نفح الطيب"[(102)]، وما كاد يستقر به النّوى حتى أخذ يقرأ هذه المعلمة الأندلسية، ويستعيد ذكريات الأندلس من خلالها، ونظم خلال مقامه فى برشلونة أرجوزته التاريخية التى سمّاها : "دول العرب وعظماء الإسلام"، ونونيته "الطلحية"، فأما الأرجوزة فقد تأثر شوقى فى نظمها بتقليد أدبى أندلسى سَنّه يحيى الغزال بأرجوزته "فى فتح الأندلس"، وتبعه فيه ابن عبد ربه، وعبد الجبار الشقرى، وابن الخطيب، ويبدو أن شوقى وقف على أرجوزة هذا الأخير، وثمة شىء من التشابه بين "دول العرب" و "رقم الحلل، فى نظم الدول"، وهو يبدو فى ديباجتى الأرجوزتين، يقول ابن الخطيب :

الحمد لله الذى لا ينكره من سَرَحت فى الكائنات فكَرُه
ذى الفضل والقدرة والجلال مخترع الخلق بلا مثال
الملك الحق بلا نهاية ومن له فى كل شىء آية

ويقول شوقى :

الحمد لله القديم الباقى ذى العرش والسبع العلا الطّباق
الملك المنفرد الجبّار الدائم الجلال والإكبار
وارث كل مالك وما ملك ومهلك الحى ومحيى من هلك[(103)]

وأرجوزة شوقى هذه، وإن نظمت فوق أرض الأندلس، فإن نصيب الأندلس وتاريخها فيها ضئيل، وهو يتمثل فى هذه الأبيات التى تتحدث عن الدولة الأموية فى الأندلس :

حتى إذا قيل خلت مروان وذهب السلطان والأعوان
تلفّت الناس وراعهم عجب الكوكب الشرقى فى الغرب احتجب

صقـر قـريـش منعـوه جلّقـا   فطـار فـى قـرطبـة وحـلّـقـا
أنشـأ مـلكـاً أمـويًّـا ضخمـا   كمُـلْكِ كسـرى رُقْعَـةً وتَخمـا
ودولـة قـصّر عنـها قيـصرُ   سمـا بهـا الممـدّن الممـصّر
زهـراء فـى قـرطبـةٍ تـألّـقُ   بغـدادُ منهـا اقتبـست وجـلّـق

وأما النونية "الطلحية" التى وضع لها شوقى هذا العنوان "أندلسية"، فقد عارض بها "نونية ابن زيدون" المشهورة، وبدأها بما يشعر بأندلسيتها، وهو ذكر وادى الطلح المعروف بإشبيلية، والذى تغنى به شعراء الأندلس ووصفوا التفاف أشجاره، وترنم أطياره[104]، وهذا مطلع نونية شوقى :

يـا نـائـح الطلـح أشبـاهٌ عـوادينـا   نشجى لـواديك أم نشجى لـوادينـا

ومن أجمل أبياتها قوله :

فـآب مـن كـرة الأيـام لاعبنـا   وثـاب من سِنـة الأحـلام لاهينـا
ولـم نـدع لليالى صافيـاً فـدعـت :   "بـأن نغصّ فقـال الـدهـر آمينـا"

وقد ضمن هنا تضميناً جميلاً عجز بيت ابن زيدون الذى يقول فيه :

غيظ العِدا مِنْ تساقينا الهوى فدعوا   بـأن نغـص فقـال الـدهـر آمينـا

وقد لاحظ بعض الدارسين أن أثر الأندلس فى شعر شوقى لم يبرز إلا بعد خروجه من برشلونة ووقوفه على الآثار الأندلسية فى قرطبة وإشبيلية[105]، وكان هذا "لما وضعت الحرب أوزارها، وفضحها الله بين خلقه وهتك إزارها"[106]، فزالت الموانع وتهيأت الأسباب، وتأكدت الدواعى "وإذا الشوق إلى الأندلس أغلب، والنفس بحق زيارته أطلب فبلغت النفس بمرآة الأرب، واكتحلت العين فى ثراه بآثار العرب"[107]، وكانت السينية التى هى من وحى وقوفه على هذه الآثار واستحضاره لسينية البحترى، يقول شوقى : "فكنت كلما وقفت بحجر، أو أطفت بأثر، تمثلت بأبياتها .. ثم جعلت أروض القول على هذا الروى، وأعالجه على هذا الوزن حتى نظمت هذه :

اختـلاف النهـار والليـل ينسـى   اذكـرا لى الصِّبـا وأيـام أنسـى"[108]

وهو يوازن بين ما أحدثته الآثار الكسروية فى نفس البحترى، وبين ما تركته الآثار الأموية فى نفسه فيقول :

وعـظ البحـترىَّ إيـوانُ كِسْـرى وشفتنـى القصورُ من عبد شمـس

لقد دخل شوقى بسينيته هذه عالم الأندلس ورآه رأى العين ولمسه لمس اليد :

لـم يـرعنـى سـوى ثـرى قـرطبـى لمـست فيـه عـبرة الـدهـر خمسـى

وها هو يستعيد بحدسه ودرسه مشاهد من ماضى الأندلس فى عهد عبد الرحمن الناصر فيقول :

ركـب الـدهـر خـاطـرى فـى ثـراهـا فـأتـى ذلك الحِمـى بعـد حـدس
فتجـلت لـى القـصـور ومـن فيـ ـهـا مـن العز فى منـازل قُعـس
وكـأنـى بلغـت للعلـم بيتـا فيـه مـال العقـول مـن كـل درس
قُـدُسـاً فـى البـلاد شـرقـاً وغـربـاً حجـه القـوم مـن فقـيه وقـس
وعـلى الجمعـة الجـلالـة والـنـا صر نور الخميس تحت الدرفس
يـنزل الـتـاج عـن مفـارق "دون" ويحـلّى بـه جبـين "الـبرنـس"

ولغرناطة وحمرائها - بعد قرطبة - نصيب فى هذه السينية؛ ووصف شوقى للحمراء، وروعة قبابها وقاعاتها، وجمال زخارفها وخطوطها، من أجمل ما وصفت به الحمراء فى القديم والحديث، ولعل خلاصة القول فى هذه السينية - التى لا تتسع هذه المحاضرة العامة لتتبع مضامينها - أنها تشتمل على "رصيد أندلسى ضخم"[(109)].

وإذا كانت الأندلس - فيما تذكر به - بموشحاتها، فإن شوقى لم يشأ أن يمرّ بالأندلس دون أن يحذو حذو وشاحيها، فأنشأ موشحته "صقر قريش" على مثال موشحتى ابن سهل وابن الخطيب المشهورتين، فجاءت موشحة أندلسية شكلاً ومضموناً، ويقول الدكتور صالح الأشتر فى هذه الموشحة : "ولا ريب فى أن إعجاب شوقى بشخصية عبد الرحمن الداخل هو الذى دعاه إلى تمجيده فى هذه الموشحة، فقد كان صقر قريش البطل الأموى شاعراً رقيقاً، وتكاد حاله قبيل وصوله إلى الملك تشبه حال الشاعر المنفى فى آلامه وغربته وحنينه إلى المشرق، ومن هنا كان شوقى بقصة الأمير الأموى البطل عميقاً، ومن ينابيع هذا الإحساس القوى العميق تفجرت موشحة شوقى الرائعة"[(110)].

إن القرابة بين موشحة شوقى وموشحتى ابن سهل وابن الخطيب قوية، وهى تبدو فى مثل هذا المقطع :

مــن لنــضو يتـــنزى ألــمـــا   بـــرح الشـوق بـــه فى الغلـــس
حــنّ للبــان ونــاجــى العلمـــا   أيـن شـرق الأرض مـن أنـدلـــس

ولا ننسى الإشارة إلى إعجاب شوقى بـابن زيـدون وولعـه بمعارضـة بعـض قصـائده كالنونية التى سبق ذكرها، والكافية التى مطلعها : "شيعت أحـلامى بقـلبٍ بـاكٍ"، والأخرى التى أولها : "ردت الـروح على المُضْنَى معـك"، فـإنهما معـارضتان لقـصيدتى ابن زيدون : "مـا للمـدام تديـرها عينـاك"، و "ودّع الـصبر مُـحِـبٌّ ودعــك"، وقد عارض شوقى أيضاً قصيدة "يـا ليـل الـصب متى غــده" التى قالها الحصرى وهو بالأندلس، ومطلع معارضة شوقى التى يغنيها محمد عبد الوهاب هو : "مضناك جفاه مرقده".

ونكتفى بهذه اللمحة التـى نرجـو أن تكـون دالّـة علـى الأثـر البـالغ الـذى تركتـه الأندلس فى نفس شوقى وأدبه، وهو يعبّر عنه أيضاً فى هذه الأبيات التـى يـودّع فيهـا أرض الفردوس المفقود :

وداعـــاً، أرض أنـــدلـــس وهـــذا   ثنـــائـى إن رضيت بـــه ثـــوابـــا
تخـذتـك مـوئـلاً، فحللـت أنـدى   ذرى مــن وائـــل وأعـــزّ غـــابـــا
مُـــغَـــرِّبُ آدم مــــن دار عَـــدْنٍ   قضـاهـا فى حِمـاكِ لى اغـترابـــا

ولعل الشاعر على الجارم يستحق أن يذكر بعد شوقى فى الموضوع الذى نحن فيـه، وقد أشرت سابقاً إلى أعماله النثرية فى الأندلس، وإذا كان جرح المسلمين فـى أدرنـة جعـل شوقى يستحضر الأندلس، ويسمى الأرض الضائعة "الأندلس الجديدة"، فإن مـا حـدث فـى فلسطين يذكر الجارم بما حدث فى الأندلس، فيقول فى نونية عارض بها نونية ابن زيدون :

أتلك أنـدلـسٌ أخـرى؟ فقد نَبَشـتْ   من حقد ساداتهم ما كان مدفونـا
سحـقاً لسكين "فرنانـد" كـم ذبحت   واليـوم تشحـذ أَمْريكـا السكـاكينـا
قد شرّدوا العُربْ واستاقوا حرائرهم   فـأين فتيـاتنـا؟ أيـن المحـامـونـا؟
مـن كـلّ عـادٍ له فى الشـرّ فلسفـةٌ   أسرارها عند موشى وابن غريونا

ومــن المعـروف أن "نـونيـة ابـن زيـدون" عارضهـا عـدد مـن الشعـراء المولّديــن كصلاح الدين الصفدى، وصفى الدين الحلى، ومن المحدثين كـالجواهرى، وفـارس الخـورى، وأبى الفضل الوليد، وغيرهم(111).

وقد عارض الجارم – أيضاً – قصيدة ابن زيدون "الكافية" وهى التى يستهلها ابن زيدون بقوله :

ما للمدام تديرها عيناك فيميل فى سكر الصّبا عطفاك
هلاّ مَزَجت لعاشقيك سُلافها ببرود ظَلمكِ أو بعذب لماك

أما "كافية" الجارم فهى التى تغنيها أم كلثوم ومطلعها :

ما لى فتنت بلحظك الفتاك وسلوت كلّ مليحةٍ إلاّكِ

وكان نظم الجارم لهذه القصيدة فى سنة 1916، ويقول الأستاذ على عبد العظيم : "إنها سابقة على معارضة شوقى بسنوات عديدة"[(112)].

وللشاعر الغنائى الرقيق أحمد رامى فصل مسرحى شعرى جميل سماه "غرام الشعراء"، وقد استوحاه من حكاية ولادة وابن زيدون، وهذا منظر منه "يستمع فيه ابن زيدون إلى صوت شجى يتغنى بشعره من وراء ستار هو صوت ولادة، فقال لصديقه ابن برد :

أتسمعها تغنى من نسيبى وما عرفت هواى ولا حبيبى
نظمت الشعر من دمعى وغنت به شكوى الغريب إلى الغريب

فأجاب ابن برد :

تقدم فالهوى يدعو إليه قلوب العاشقين على البعاد
هششت إلى زيارتها وحنت إلى اللقيا أتسمعها تنادى

فقال ابن زيدون :

أخاف لقاءها وأودّ أنّى أظل المستهام على التدانى
وجدت لصوتها فى النفس شجواً يرَفّه من تباريح الشقاء[(113)]

ومن أرق الشعر المعاصر الذى يستحضر الأندلس – قصيدة للشاعر عمر أبى ريشة سجل فيها حواراً بينه وبين غادة جلست إلى جواره فى طيارة،وقد بدأها بوصف إقلاع الطائرة ووصف هذه الغادة :

وثبت تستقرب النجم مجالا وتهادت تسحب الذيل اختيالا
وحيالى غادة تلعب فى شعرها المائح غنجاً ودلالا
طلعة ريا وشىء باهر أجمال؟ جل أن يُسمَى جمالا

وكشف تبادل الحديث معها عن أنها من الأندلس :

قلت يا حسناء من أنت؟ ومن أى دوح أفرع الغصن وطالا؟
فرنت شامخة أحسبها فوق أنساب الورى تتعالى
وأجابت، أنا من أندلس جنة الدنيا عبيرًا وظلالا
وجدودى ألمح الدهرَ على ذكرهم يطوى جناحيه جلالا[114]

وتتابع الفخر على لسان هذه الغادة بماضى الأندلس المجيد، وسواء أكان هذا الحوار حقيقيًّا أم خياليًّا، فإن الشاعر الذى أنطق الحسناء بذلك الفخر المتدفق بأمجاد الأندلس يبدو – فى نظرنا – وكأنه يعكس الأمر، فقد تعودنا فى مثل هذا المقام أن يصدر الفخر الحماسى عن الرجال لا عن النساء، وإن اشتهرت بالزهو والخيلاء، ولعل الشاعر الشامى الآخر نزار قبانى كان معجباً بهذه القصيدة الجميلة، ولعلّه نسج على منوالها قصيدته الغرناطية، وتداعى التشابه قوى بين قصيدتى الشاعرين الدبلوماسيين، وهو ماثل فى الغادة الحسناء التى يتوسل بها كلا الشاعرين إلى الموضوع الذى هو الفخر بأمجاد الأجداد فى الأندلس، والتشابه واضح كذلك فى أسلوب الحوار وطريقة السؤال والجواب، وثمة شىء بسيط من الاختلاف بين القصيدتين من حيث إن الغادة فى قصيدة نزار كانت دليلته التى صحبته إلى زيارة "قصر الحمراء" ودلته على معالمها؛ ولهذا كان الفخر فى هذه القصيدة مجسّماً، وانظر إلى التشابه بين القصيدتين يبدأ من المطلع :

فى مدخل "الحمراء" كان لقاؤنا ما أطيب اللقيا بلا ميعاد
عينان سوداوان فى حجريهما تتوالد الأبعاد من أبعاد

ويجئ السؤال فى هذه القصيدة محدّداً :

هل أنت إسبانية ساءلتها قالت : وفى غرناطة أجدادى

ويسير الشاعر مع دليلته الأندلسية فى جنبات "قصر الحمراء" حائراً بين النظر إلى الدليلة الحسناء ونقوش "الحمراء"، ولعل بيت القصيد أو محل الشاهد فى هذه القصيدة هو قول الشاعر :

قالت : هنا "الحمراء" زهو جدودنا فاقرأ على جدرانها أمجادى

وإذا كان الشاعر أبو ريشة تجاهل سؤال غادته عن هويته عندما أنهت فخرها واكتفى بقوله متأثراً :

أطرق القلب، وغامت أعينى ... برؤاها وتجاهلت السؤالا

فإن الشاعر القبانى تمنى لو أن غادته عرفت هويته :

يا ليت وارثتى الجميلة أدركت ... أنّ الذين عنتهم أجدادى[115]

إن حضور الأندلس فى شعر نزار قبانى حضور متكرر، وهو كشوقى عاش فى أسبانيا فترة، واستلهم منها "أندلسيات" رقيقة، ومن أبلغها أثراً فى القلب، وأكثرها وقعاً فى النفس قصيدته "أحزان فى الأندلس" وكأنها كتبت فى لحظة رجع فيها الشاعر لنفسه متأملاً فى ماضى العرب وحاضرهم، يقول فى مقطع منها سائلاً عن الماضى الزاهر :

سألت عن أمية
سألت عن أميرها معاوية
عن السرايا الزاهية
تحمل من دمشق فى ركابها
حضارة وعافية

ثم ينظر فيما بقى من أثر ذلك الماضى فى هذا المقطع الحزين فإذا هو أثر بعد عين، يذهب العين ويبقى الأثر، وهكذا يقول الشاعر :

لم يبق من غرناطة
ومن بنى الأحمر
إلا ما يقوله الراويه
وغير "لا غالب إلا الله"
تلقاك بكل زاويه
لمْ يبق إلا قصرهم
كامرأة من الرخام عاريه
تعيش - لا زالت - على قصة حب ماضيه

فكيف هى الحال بعد مرور خمسمائة عام بعد الخروج من الأندلس :

مضت قرون خمسة
ولا تزال لفظة العروبه
كزهرة حزينة فى آنيه
كطفلة جائعة وعاريه
نصلبها
على جدران الحقد والكراهيه
مضت قرون خمسة
يــا غــاليــه
كــأننــا
نخرج هذا اليوم من أسبانيه(116)

وثمة شاعر آخر من بلاد الشام – بمفهومها الجغرافى القديم – نجد عنده شيئاً من هذا الحضور الأندلسى فى شعره، وهذا الشاعر هو إبراهيم طوقان الذى أوحى إليه لقاؤه بفنّانة إشبيلية فى بيروت بموشح نعده صورة من صور الحضور الأندلسى شكلاً ومضموناً، ويفهم من أول هذا الموشح أن الشاعر تعلق بهذه الإشبيلية، وقد وصفها بأنها كانت كالنهار فى بياض الوجه وصَباحَة المَحيّا؛ ومثل الليل فى سواد الشعر والعين؛ ولهذا تلهف عليها يوم الفراق، ونقتطف من هذا الموشح هذا القسم فى الحنين إلى أيام الأندلس :

يــا أعــصر الأنـدلـس الخـاليــات ... قد فـاز مـن عــاش بتـلك الـربوع
أهكــذا كــانــت هنــاك الحيــاة ... مــترفــة الأيـام مـلء الضـلــوع
أهكــذا الفتنـــة فــى الـغـانيـــات ... ونشــوة الـوصل وحـر الـولــوع
لئـن مـضى عـهد ذوينـا وفـــات ... ولـم يعـد مـن أمـل فـى الـرجـوع

*****

فَذِمَّـــتِى بعـهـدهــم مــوفيـــة ... أرد مــاضيــهم ببـــذل الشبــاب
أنــا "ابـن زيـدون" وتـصبـو ليــه ... "ولادة" فـــى دمـــها والإهـــاب

وفى القسم الأخير يعبر عن أمنية لم تمهله المنية لتحقيقها :

لابد لى إن عشت أن أعطفا   على رُبَا الأندلس الناضرة
وأجتلى أشباح عهد الصفا   راقصة فتانة ساحرة
هناك لا أملك أن أذرف   دمعى على أيامنا الغابرة
عساك يا دمع محبٍّ وفى   تردّ جنات المنى زاهرة

*****

يومئذ ألقى على عوديه   لحن الهوى أمزجه بالعتاب
أفدى بروحى غيد إشبيلية   وإن أذقن القلب صاب العذاب(117)

إن هذا الحضور الأندلسى لدى أهل الشام وجد ما يستثيره فى نفوس المهاجرين منهم إلى أمريكا الجنوبية، فقد تكونت فى المهجر الجنوبى جماعة حملت اسماً يذكرها دائماً بالأندلس، وهو اسم "العصبة الأندلسية"، وأنشأ أحدهم مجلة تدعى "الأندلس الجديدة"، ومن شعراء هذه العصبة إلياس طعمة الذى أسلم وتسمى بأبى الفضل الوليد، وله قصيدة نونية عارض بها نونية ابن زيدون، واتسع له فيها مجال الفخر، فاستكثر من سرد أمجاد العرب فى الأندلس وغيرها، كما توجع لحالهم فى وقته، ونقتبس من أبياتها التى تزيد على المائة بيت، هذه التى يذكر فيها ابن زيدون وولادة :

بكى ابن زيدون حيث النون أنّتُه   ولم يزل شعره يبكى المصابينا
ولادةُ استنزفتْ أسمى عواطفه   فخلّد الحبَّ إنشاداً وتدوينا
تلك الأميرة أعطته ظرافتها   فأخرج الشعر تنغيمًا وتخزينا(118)

ويتمثل الحضور الأندلسى لدى شعراء العصبة أيضاً عند فوزى المعلوف، وذلك فى ترجمته قصيدة الشاعر فرانسيسكو فيلاسباسا، ونقتطف مقطعاً من قصيدة غرناطة هذه، وهو قوله :

لله حمراؤك تحسو الأسى   وحيدة فى الروضة الخالية
لم يبقَ لا زهوة ندماتها   ولا صدى أعيادها الماضية
ولم يعد للحب فيها أنيس
ينقله العود عن العاشقين(119)

وثالث هؤلاء المهجريين هو المعروف بالشاعر القروى، فقد نظم موشحة سماها "تحية الأندلس" حيا بها الشاعر الأسبانى المذكور عندما زار البرازيل، وهذا مقطع منها :

يا ابنة الزهراء يا أندلسية   لم تزل فيك من المجد بقية
لمعت فيك السيوف المشرفية   ضاربات بزنود عربية
بأكفّ لم يجرّدن الحساما   خبرينا كيف نقريك السلاما[120]

وأجد بعد هذا شاعراً موهوباً من أرض الشام هو خالد محيى الدين البرادعى[*] ، وهو معروف بتوظيف الرموز والملاحم التاريخية فى شعره، وله فى هذا المجال قصيدة طويلة عنوانها "تصحيح تاريخى لموقف أبى عبد الله من سقوط غرناطة"، وهو عنوان قد يوحى – لو قرئ على حدة – بأنه أطروحة أو بحث أكاديمى، ولكن الأمر يتعلق بقصيدة مليئة بالإشارات والإسقاطات التى لن أتمكن فى هذا العرض العام من متابعتها؛ ولهذا سأُضطرّ إلى الاكتفاء بهذا المقطع :

"عمر فى التاريخ وعمر فى الأذهان
إنْ يقتلْ فى غرناطة عطار
يولدْ فى الأنبار عطار
والصقر المدفون بقرطبة
يولد بدمشق ومكة والقدس
وبين العشية والعشية
فى الوطن المحزون
يولد عطار"[121]

إن هذا الحضور الأندلسى لدى أهل الشام سيَسْتغنى بذكر شاعرتين هما : سلمى الجيوسى، ودعد الكيالى، فَلِلأولى قصيدة فى جامع قرطبة، وهى قصيدة طويلة، وسأجتزئ بمقطع منها عبرت فيه عن أحاسيسها وهى تقف أمام محراب هذا الجامع، وفيه تتجلى روعة الفن الإسلامى :

(*) سبق فوز الشاعر خالد البرادعى بجائزة الشاعر محمد حسن فقى فى فرع الإبداع فى الشعر عام ١٩٩٦.

سألوذ بالمحراب، أشرب روعة الفن الفريد
وأستعيد
ذكراه، ذكرى الصقر، ذكرى "الداخل" البطل العنيد
الفاتح البناء
وبناه جباراً - على الأيام - لا يخشى الفناء
ويعيش يحضنه الخلود
فى كل مضرب أنمل فن عريق يعربى
فى كل موقع ناظر روح رفيع عبقرى
والعطر ينبع من ثراه
والسحر ينضح من ذراه
وقداسة الماضى وروعته تفاجئ من يراه
إنى أراهُ ولا أرى شيئاً سواه[122]

وتذكر عبد الرحمن الداخل فى جامع قرطبة معقول فهو المؤسس، ولكن الجامع يذكر - أيضاً - بعبد الرحمن الأوسط، وعبد الرحمن الناصر، والحكم المستنصر، والمنصور بن أبى عامر، فلكل منهم فيه زيادة، وزياد الحكم المستنصر يضرب به المثل، ولعلنا ونحن نقف أمام المحراب نتملى روعة زخارفه ونقوشه وخطوطه نستحضر الحكم المستنصر قبل غيره، وإذ أدقق فى هذا الأمر فلأنى أعرف أن سلمى الجيوسى لها إسهام فى التعريف بالحضارة الأندلسية يلفت إليها الأنظار[123].

وأما الشاعرة دعد الكيالى فإن عنوان قصيدتها "فى سماء الأندلس" يذكرنا بعنوان مسرحية نثرية للشاعر المهجرى زكى قنصل، وهو "تحت سماء الأندلس"، والقصيدة رحلة مع النغم الطائر فوق مواقع الذكريات الأندلسية فى قرطبة وغرناطة وغيرهما، ومنها قولها تخاطب النغم وتذكر القصة المردّدة :

ثم عرج بى على تلك العرائش
والكروم

حيث "ولادة" كانت تغنّى فى سهوم
وتعب الحب بالكأس الكبير
مع ذاك الشاعر الفذ الكبير
ابن زيدون الحبيب

وقد ختمت الشاعرة قصيدتها المجنّحة بذكر من به بدأت الأندلس :

ثم ذكرنى بطارق
يوم فتح الأندلس
يـا نــغَـمْ
وتصاعد بحماس مثله فى خطبته
عندما هـبّ يريد الأندلس
فبها يبدو جمال العنفوان
والبطـولة
فى وضوح وبيان
هـم بروحى يـا نغـم
فى سماء الأندلس(124)

وأقول بعد هذا : إن حضور الأندلس من خلال رموزها البشرية والمكانية لا يكاد يخلو منه ديوان من دواوين الشعراء المعاصرين فى المشرق العربى، ومنهم الشاعر العراقى الكبير عبد الوهاب، وقصيدته "النور يأتى من غرناطة"(125)، حافلة بالرموز التى لا يتهدى إلى معرفة أسرارها إلا المتمرسون بقراءة شعر البياتى، ومثله فى هذا الشاعر الكبير أدونيس فى قصيدته "الصقر"(126)، والشاعر الكبير أمل دنقل فى قصيدته "ظلال الصقر"(127).

ومما يلاحظ هنا أن بعض الشعراء المعاصرين يوظفون رموز التراث توظيفاً سطحيًّا، وقد يكشف أحياناً عن جهل بالرمز، ومن هؤلاء شاعر له قصيدة عنوانها "نداءات إلى صقر قريش" يقول فيها :

يا عبد الرحمن بن محمد .. ياصقر قريش
ماذا ينفعنى صمتك
قم وانفض عن عينيك الغبار وجئ
فأنا المذبوح على كل ضفاف الأنهار فى وطنى(128)

ومن المعروف أن صقر قريش هو عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك.

إن شعر شوقى، وخير الدين الزركلى – مثلاً – فى صقر قريش هو شعر يتمثل الرواية التاريخية تمثلاً جيداً ثم يصوغها صياغة شعرية تجمع بين الأمانة التاريخية والإبداع الفنى والهدف التربوى.

ويوجد شىء مثل هذا لدى بعض الشعراء المعاصرين ممن يجمعون بين الإبداع الشعرى والتخصص الأكاديمى، وأذكر من هؤلاء الشاعر الأستاذ الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم(*) ، فديوانه الذى سماه "أغانى العاشق الأندلسى" يحمل قارئه إلى أسبانيا، ويتنقل به فى مدنها الأندلسية كقرطبة وإشبيلية وجيان ومالقة؛ حيث عبق التاريخ وعطر الماضى الذى لم يرحل بعد، وسأختار من هذا الديوان الذى يتلاقى فيه الغابر الأندلسى بالحاضر الأسبانى مقطعاً من قصيدة عنوانها "ماريسا عباد" يقول فيه :

وجهك هذا، أم أنا حالم
طالت بأحلامى الليالى الطوال
أعشقه، أرحل فى موجه
الهادئ لا يوماً أحط الرحال
وكلما أرحل فى موجة
تدفعنى أخرى لعشق المجال
من زوجة "المنصور" أشواقُ
عينيك، ومنها تيهها والدّلال

(*) سبق فوز الشاعر المصرى الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم بالجائزة فى فرع الإبداع فى الشعر عن ديوانه "أغانى العاشق الأندلسى" فى دورة الجائزة عام ١٩٩٦ مناصفة مع الشاعر السورى خالد البرادعى.

أرود فى "قرطبة" سرك الخاشع
ما بين طيوف الجلال
تشدنى حمص إلى لحنها
رائحة الخمرة طعم الوصال
أجمع فى جيان زيتونها
تفّاحها، أمدّ كف السؤال(129)

فتوظيف التراث هنا توظيف دقيق يلمسه القارئ على الفور إذا كان ملمًّا بتاريخ الأندلس، ولا يحتاج إلى من يشرح له ما فيه من إشارات وتلميحات.

وفى القصيدة التى عنوانها "من آخر كلمات ابن حزم" يستقيم للشاعر الأكاديمى الجمع بين الصدق العلمى والصدق الفنى، وإذا أخذنا برأى الدكتور الطاهر مكى الذى يقول : "آثر الدكتور عبد اللطيف أن يقول رأيه فى زمنه على لسان ابن حزم"، فإن الاستقامة تكون قد تمت له فى المشابهة بين فترة تاريخية حديثة وفترة تاريخية قديمة، يقول الشاعر :

غادرتكم، لا تروق صحبتكم ... غمامكم راعد، ولا مطر
وبأسكم بينكم وشانئكم ... يحكم فيكم وشأنه البطر
كل خصى تدعونه ملكاً ... وما له همة ولا له وطر
سيان "تغريلة" ومقتدر ... كلهم بالأعاجم انأطروا
تهودت يا للذل قرطبة ... فليهنا الروح حقق الوطر
والأمويون غال نخوتهم ... أنهم بالمهانة انشطروا
يسطرون الأحكام نافذة ... وبئس ما نفذوا وما سطروا
والناس لا حيلة ولا أمل ... كيف وهم بالمذلّة انفطروا
فى "منت لشم" ألفت معتزلى ... غمامكم راعد ولا مطر(130)

إن هذا الديوان حافل بأصداء الماضى الأندلسى ومشاهد الحياة اليومية فى أسبانيا، وبالقليل الذى اخترت منه أختم هذه اللوحة التى عرضت فيها مظاهر مختلفة من الحضور الأندلسى بالمشرق العربى[131] فى القديم والحديث، وذلك بمناسبة فوز أطروحة فى الشعر الأندلسى – كنت مشرفاً على إعدادها – بالجائزة التى تحمل اسم الشاعر محمد حسن فقى، وهى أطروحة "الغربة والحنين فى الشعر الأندلسى" لطالبتنا الدكتورة فاطمة طحطح، فهنيئاً لها بالجائزة، وبارك الله فى مؤسسة يمانى الثقافية ، وجزى الله خيراً مؤسسها وراعيها الأمين معالى الشيخ أحمد زكى يمانى على جهوده الخيرة وأعماله النيرة فى رعاية تراث الأمة الثقافى والحضارى، وأعان الله سعادة المستشار أحمد فراج الأمين العام لهيئة الجائزة على السير قدماً بهذه المؤسسة النبيلة.

الهوامش

1 - كان ذلك بمناسبة مرور خمسمائة عام على ضياع غرناطة ونهاية الإسلام فى الأندلس واكتشاف أمريكا، وقد اعتُبر هذا الاكتشاف سبباً داعياً إلى تلك الندوات التى أقيمت فى جهات مختلفة من العالم، وكان للأندلس - تاريخاً وحضارة وثقافة - نصيب كبير فى تلك الندوات.

2 - يرجع فى هذا إلى كتب البلدان والرحلات كمعجم "ياقوت"، و "الروض المعطار"، و "رحلة ابن بطوطة" وغيرها، وانظر على الخصوص "نفح الطيب" 1 : 148 - 170، 226 - 228، تحقيق دكتور إحسان عباس.

3 - Fernando De La Granja, GEOGRAFIA DE ANDALUCIA MUSULMANA. Historia de Andalucia, Madrid, Planta, 1981, Tomo V.

4 - جاء فى "نفح الطيب" (1:681) ما يلى : "وحُكِى أن الخطيبى لمّا قدم من الأندلس رسولاً إلى سلطان المغرب أبى عنان فارس ابن السلطان أبى الحسن السرينى أنشد بحضرة السلطان المذكور أبيات ابن خفاجة هذه كالمفتخر ببلاد الأندلس، فقال السلطان أبو عنان : كذب هذا الشاعر - يشير إلى كونه جعلها جنة الخلد، وأنه لو خير لاختارها على ما فى الآخرة - وهذا خروج من ربقة الدين، ولا أقل من الكذب والإغراق، وإن جرت عادة الشعراء بذلك على الإطلاق، فقال الخطيبى : يا مولانا، بل صدق الشاعر؛ لأنها موطن جهاد، ومقارعة للعدو وجلاد، والنبى صلى الله عليه وسلم الرءوف، الودود الرحيم العطوف يقول : "**الجنة تحت ظلال السيوف**". فاستحسن منه هذا الكلام، ورفع عن قائل الأبيات الملام".

5 - انظر : "وطنية شوقى" لأحمد محمد الحوفى : 92 و "أندلسيات شوقى" : 120، وقد كان هذا البيت مما انتقده العقاد من شعر شوقى فى انتقاداته المعروفة.

6 – نقل عنه المؤرخ ابن حيان ما يلى : "قال إسحاق بن سلمة في كتابه "في تفضيل الأندلس" : حدثنا القاضى محمد بن أبى عيسى قال : كنت بمصر فى سبيلى إلى حج بيت الله الحرام، فجلست بها يوماً مجلساً مع رجال من أهل الأدب وطلاب العلم من بلدان شتى، فتناشدنا أشعار الشعراء من أهل العراق وغيرهم، وكان معنا رجل جواب للبلاد، كثير الرواية للشعر والإنشاد له، عالم بدقيق المعانى، يعرف بالشيرازى، فجعل أهل كل بلدٍ يفخرون بشعراء بلدهم وأنا ساكت، فلما تقضّى القول .. انبعثت فقلت : أتسمعون لشاعر من أهل الأندلس، فقالوا : أو فى الأندلس من يحسن القول ؟ .. فأنشدتهم قصيدة عبيد الله بن يحيى بن إدريس فى بروز كان للناصر لدين الله إلى بعض مغازيه أولها :

أغمامة بين البوارق تهمع   أم شارق وسط الكتائب يلمع

فقال الشيرازى : والله ما سمعت بمثل هذا الشعر ولا بحسن رونقه فمن قائله ؟ قلت عبيد الله بن يحيى بن إدريس، من كبار رجالنا .. فقال : والله لو اجتمعت به لقبلت بين عينيه .. وسألنى التمادى فى إنشاد الشعر، فجعل يصغى إلى ويصعِّد ويصوِّب مع كل بيت يمر منه، ثم كتبه هو وجميع من شهد المشهد". "المقتبس" 5 : 46 – 47. وانظر ترجمة إسحاق بن سلمة "فى تاريخ ابن الفرضى"، وترجمة محمد بن أبى عيسى "فى جذوة المقتبس" : 69 – 70، و "قضاة قرطبة" : 172، و "المطمح" : 46، و "بغية الملتمس" : رقم 218، و "المرقبة العليا" : 59، وترجمة عبيد الله بن يحيى بن إدريس "فى جذوة المقتبس" : 250 – 251، وأشعاره فى كتاب "التشبيهات لابن الكتانى".

7 – سماها ابن خير فى فهرسته (226) "رسالة فى فضل الأندلس"، وذكر رجالها، ووردت تسميتها فى "روضة الأعلام" لابن الأزرق، كما يلى : رسالة الميزان، فى التسوية بين علماء الأندلس وأهل بغداد والقيروان. وهى موجودة فى "نفح الطيب" 3 : 156 – 179.

8 – انظر رسالة أبى على بن الربيب القيروانى، ورسالة أبى المغيرة بن حزم فى الرد عليه فى "الذخيرة" لابن بسام ق 1 . م 1 : 133 – 139، وقد أطال فيها وبالغ فى الاحتجاج لبلده الأندلس، وختمها بذكر جملة من تواليف أهل الأندلس، ولكن ابن بسام حذف أكثر فصولها.

9 – انظر "نفح الطيب" (الفهرس)، و "الذخيرة" ق 1 . م 1 : 11 - 22.

10 – الإشارة إلى "مختصر فرحة الأنفس" لابن غالب المنشور فى مجلة معهد المخطوطات العربية م 1 . ج 2 : 281 - 310، وتذييل ابن سعيد على رسالة ابن حزم، ورسالة الشقندى فى الفخر بالأندلس، وهما فى "نفح الطيب" 3 : 179 - 222.

11 – انظر رسالة "مفاخرات مالقة وسلا" لابن الخطيب فى كتاب "مشاهدات لسان الدين بن الخطيب"، نشر وتحقيق الدكتور أحمد مختار العبادى من ص 57 إلى ص 66.

12 – "نفح الطيب" 1 : 210، والبيت لابن خفاجة.

13 – يكاد الشعر الذى قيل فى رثاء الأندلس ومدنها يكون ديواناً كاملاً، وقد أورد المقرى فى "نفح الطيب" شيئاً من هذا الشعر. انظر ج 4 من ص 446 إلى ص 553.

14 – "ابن حريق البلنسى – حياته وآثاره"، مطبعة النجاح، الدار البيضاء 1996.

15 – ما يزال مخطوطاً، وكنت نشرت فصلاً منه بعنوان : "أبو تمام وأبو الطيب فى أدب المغاربة"، ط بيروت 1986.

16 – المقدمة : 496، المطبعة البهية.

17 – من ذوى الأصول البربرية : عباس بن فرناس، وابن دراج على سبيل المثال، وممن أصلهم عجمى : عيسى بن قرلمان، وابن حزم وغيرهما، أما الشعراء الصقالبة فقد خصهم بعضهم بتأليف مستقل.

18 – حكى الشاعر ابن حبوس الفاسى قال : "دخلت مدينة شلب من بلاد الأندلس، ولى يوم دخلتها ثلاثة أيام لم أطعم فيها شيئاً، فسألت عمن يقصد إليه فيها، فدلنى بعض أهلها على رجل يعرف بابن الملح، فعمدت إلى بعض الورّاقين فسألته سِحاءة

ودواة فأعطانيها، فكتبت أبياتاً أمتدحه بهـا، وقصدت داره، وتلّقانى أحسـن لقـاء وقـال : أحسبك غريبـاً ! قلـت : نعـم، فقـال لى : مـن أى طبقـات النـاس أنـت ؟ فأخبرته أنى من أهل الأدب، من الشعراء، ثم أنشدته الأبيـات التـى قلـت، فوقعـت منه أحسن موقع، فأدخلنى إلى منزله وقـدّم إلى الطّعام؛ وجعـل يحدثنـى فمـا رأيـت أحسن محاضرة منـه، فلمـا آن الانصـراف، خـرج، ثـم عـاد ومعـه عبدان يحمـلان صندوقاً حتى وضعه بين يدى، ففتحه، فأخرج منه سبعمائة دينـار مرابطيـة، فدفعهـا إلى وقال : هذه لك ! ثم دفع إلى صرة فيها أربعون مثقالاً وقال : هذه من عندى ! فتعجبت من كلامه وأشكل على جدًّا، سألته : من أيـن كـانت هـذه لى ؟ فقـال لى : سأحدّثك : إنى أوقفت أرضاً من جملة مالى للشعراء، غلتها فى كل سنة مئة دينـار، ومنذ سبع سنين لم يأتنى أحد لتوالى الفتن التـى دهمـت البـلاد، فـاجتمع هـذا المـال حتى سيق إليك، وأمّا هذه فمن حرّ مالى – يعنى الأربعـين دينـاراً – فدخلـت عليـه جائعاً فقيراً، وخرجت عنه شبعان غنيًّا". "المعجب" : 282 - 284.

19 – "جذوة المقتبس" : 103، 259، 339، و "الذخيرة" ق 4 / 1 : 11.

20 – "البديع، فى وصف الربيع" للحميرى : 2، نشر هـ. بيريس، الرباط 1940.

21 – "الذخيرة" لابن بسام ق 1 . مج 1 : 11 - 22.

22 – منها كتاب "التشبيهات، من أشعار أهل الأندلس" لابن الكتّـانى، وكتـاب "الفرائـد فـى التشبيـه من الأشعار الأندلسية" لابن أبـى الحسـين، وكتـاب "فـى التشـبيهات" لأبى عامر السالمى، (راجع مقدمة الدكتور إحسان عباس لكتاب ابن الكتـانى)، أمـا كتب التشبيهات المشرقية فمن أقدمها كتاب " التشبيهات" لابـن أبـى عـون، ومـن أواخرها كتاب "غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات" لابن ظافر الأزدى.

23 – روى الزبيدى فى طبقات النحويين واللغويين ما يلى : "أخبرنى محمـد بـن عمـر بـن عبد العزيز، أخبرنى عـفير بن مسعـود، أخبرنى عبد الوهاب بـن عبـاس بـن نـاصح قـال : كـان أبى لا يقـدم من المشـرق قـادم إلاّ كشفـه عمـن نجـم فـى الشـعر بعـد ابن هرمة حتى أتاه رجل من التجار فأعلمه بظهـور الحسـن بـن هـانئ وارتحالـه مـن

البصرة إلى بغداد والمحل الذى حلّه من الأمين وبنى برمك، وأتاه من شعره بقصيدتين إحداهما قوله :

جريت مع الهوى طلق الجموح

والثانية :

أما ترى الشمس حلت الحملا

فقال أبى : هذا أشعر الجن والإنس، والله لا حبسنى عنه حابس، فتجهز إلى المشرق، قال : فاخبَرَنى قال : لما حللت ببغداد نزلت منزلة المسافرين، ثم كشفت عن منزل الحسن فأرشدت إليه، فإذا بقصر على بابه حفدة وخدام، فدخلت مع الداخلين، فوجدت الحسن جالساً فى مقعد نبيل، وحوله أكثر متأدّبى بغداد يجرى بينهم المثل والتمثل والكلام فى المعانى، فسلمت وجلست حيث انتهى بى المجلس وأنا في هيئة السفر، فلما كاد المجلس ينقضى، قال لى : من الرجل ؟ قلت : باغى أدب ! قال : أهلاً وسهلاً، من أين تكون ؟ قلت : من المغرب الأقصى؛ وانتسبت إلى قرطبة، فقال لى : دار القوم ! – يعنى الأمويين – قلت : نعم، قال لى : أتروى من شعر أبى المَخْشِى شيئاً من الذى قاله عندكم ؟ قلت له : نعم، قال : فأنشدنى، فأنشدته شعره فى العمى .. قال : هذا الذى طلبته الشعراء فأضلّته، ثم قال : أنشدنى لأبى الأجرب، فأنشدته، ثم قال : أنشدنى لبكر الكنانى، فأنشدته، قال : شاعر البلد اليوم عباس بن ناصح، قلت : نعم، قال : فأنشدنى له، فأنشدته .. قال لى : أنت عباس ! قلت : نعم، فنهض إلى فتلقيته؛ فاعتنقنى وضمّنى إلى نفسه، وانحرف لى عن مجلسه، فقال له من حضر المجلس : من أين عرفته أصلحك الله ؟ قال : إنى تأملته عند إنشاده لغيره فرأيته لا يبالى ما حدث فى الشعر من استحسان أو استقباح، فلما أنشدنى لنفسه استبنت عليه وجمة، فقلت : إنه صاحب الشعر، قال عباس : ثم أتممت الشعر، فقال : هذا شاعر الغرب، ثم نقلنى إلى نفسه، فكنت فى ضيافته عاماً".

"الطبقات" : 284 - 286، و "تاريخ ابن الفرضى" 1 : 341، و "التكملة" لابن الأبار : 216، و "رحلة ابن رشيد" 2 : 86، و "نفح الطيب 3 : 224 - 225.

24 - لسلام بن زيد المذكور حكاية طريفة وقعت له مع الجاحظ فى أول لقائه إياه رواها الحميدى عن من سمعها منه : "قال : كان طالب العلم بالمشرق يشرف عند ملوكنا بلقاء أبى عثمان، فوقع إلينا كتاب "التربيع والتدوير" له فأشاروا إليه، ثم أردفه عندنا كتاب "البيان والتبيين" له؛ فبلغ الرجل الصكاك بهذين الكتابين، قال : فخرجت لا أعرّج على شيء حتى قصدت بغداد فسألت عنه فقيل : هو بـ "سُرَّ مَنْ رأى" فأصعدت إليها، فقيل لى : قد انحدر إلى البصرة، فانحدرت إليها وسألت عن منزله؛ فأرشدت ودخلت إليه، فإذا هو جالس وحواليه عشرون صبيًّا ليس فيهم ذو لحية غيره، فدهشت، فقلت : أيكم أبو عثمان ؟ فرفع يده وحَرّكها فى وجهى وقال : من أين ؟ قلت : من الأندلس، فقال : طينة حمقاء، فما الاسم ؟ قلت : سلام، قال : اسم كلب القراد، ابن من ؟ قلت : ابن زيد، قال : بحقٍّ ما صرت، أبو من ؟ قلت : أبو خلف، قال : كنية قرد زبيدة، ما جئت تطلب ؟ قلت : العلم، قال : ارجع بوقت، فإنك لا تفلح، قلت له : ما أنصفتنى، فقد اشتملت على خصالٍ أربع : جفاء البلدية، وبعد الشقة، وغرّة الحداثة، ودهشة الداخل، قال : فترى حولى عشرين صبيًّا ليس فيهم ذو لحية غيرى ما كان يجب أن تعرفنى بها ؟ قال : فأقمت عليه عشرين سنة".

"جذوة المقتبس"، مخطوطة بردلة ص **133**، و "إرشاد الأريب" **5 : 2116 - 2117**، و "نشوار المحاضرة" **8 : 202**، والحكاية عندهما منقولة عن "الجذوة"، ولكنها غير موجودة فى النسخة المطبوعة.

25 - روى الزبيدى فى "الطبقات" قال : أخبرنى أبو إسحاق إبراهيم بن معاد - وكان أديباً صدوقاً - قال : أخبرنى بعض من دخل من الأدباء - يعنى الأندلسيين - قال استنشدنى المعوّج ببغداد لأهل بلدنا، فأنشدته لأحمد بن محمد بن عبد ربه قصيدة وثانية؛ فلم يستحسن شيئاً مما أنشدته، فأنشدته لمحمد بن يحيى القُلفاط :

يا غزالاً عَنَّ لى فابـ ـتَزّ قلبى ثم ولّى
أنت منى بفؤادى يا مُنى نفسى أولى

حتى أتيت على آخر الشعر، فقال : هذا الشعر بختمه لا ما أنشدتنى قبله آنفاً".

"طبقات النحويين واللغويين" : **301 - 302**.

26 - "المقتبس" 5 : 46 - 47، وانظر الهامش السابق رقم 6.

27 - وردت الحكاية المشار إليها فى "جذوة المقتبس" للحميدى، قال : "أخبرنى بعض المشايخ بالأندلس أن سعيد بن أحمد بن خالد كان يحكى : أنه لما رحل إلى المشرق لقيه بعض الأدباء بمصر، واستنشده لأهل الأندلس، فأنشده ففضّل بعض التفضيل، إلاّ أنه قال : لا تخفى أشعاركم إلى جانب أشعارنا كما لا يخفى البدر فى سواد الليل، فقال له سعيد : صدقت؛ وأين لأهل الأندلس بمثل قول الحسن بن هانئ ؟ وأنشده أبيات يحيى بن حكم الغزال الثلاثة، وهى قوله من قصيدة طويلة يعارض بها الحسن :

وكنت إذا ما الشرب أكدت سماؤهم تأبطت زقى واحتسبت عنائى
ولمّا أَتيتُ الحان ناديت ربّه فهبّ خفيف الروح نحو ندائى
قليل هجوع العين إلاّ تعلّة على وجل منى ومن نظرائى

فلمّا سمعها المصرى طرب واهتز، وقال : لله درّ الحسن ! فلما أكثر، قال له : الشعر - والله - ليحيى بن حكم الأندلسى، وإنما أردت تجربة نقدك، والنقض عليك، فردّ ذلك وأنكره؛ حتى صح ذلك عنده، فخجل وأظهر التعجب، ولم يراجع بعد فى أشعار أهل الأندلس، قال : وكان كثيراً ما يستنشدنى لهم".

"جذوة المقتبس" : 212، تصحيح وتحقيق محمد بن تاويت الطنجى.

وجاء مثل هذه الحكاية منسوباً إلى يحيى الغزال نفسه، فقد نقل المقرى فى "نفح الطيب" : أن يحيى الغزال دخل العراق بعد موت أبى نواس بمدة يسيرة فوجدهم يلهجون بذكره، ولا يساوون شعر أحد بشعره، فجلس يوماً مع جماعة منهم فأزروا بأهل الأندلس، واستهجنوا أشعارهم، فتركهم حتى وقعوا فى ذكر أبى نواس، فقال لهم : من يحفظ منكم قوله :

ولما رأيت الشرب أكدت سماؤهم تأبطت زقى واحتسبت عنائى

"نفح الطيب" 2 : 260 - 261.

28 - من أدباء الأندلس الذين اجتمعوا بأبى تمّام الشاعر عثمان ابن المثنّى القرطبى، وقد ذكر المؤرخ الرازى الأندلسى أن أحمد بن يحيى الليثى حدثه أن عثمان بن المثنّى جمعه مركب فى بحر القُلْزُم (البحر الأحمر) مع حبيب بن أوس - أبى تمام الطائى - فأنشده شعره الذى يقول فيه :

الله أكبرُ جاء أكبرُ من مشى   فتعثّرت فى كنهه الأوهام

وكان هذا البيت مبتدأ الشعر، فقال له ابن المثنّى : شعر حسن لولا أنه لا ابتدأ له، فوقدت فى نفس حبيب، وابتدأ الشعر بقوله :

دِمَنٌ ألَمّ بها فقال سلام   كم حلّ عقدة صبره الإلهام

ثم أنشده فى اليوم الثانى الشعر بهذا الابتداء إلى تمامه، فقال له ابن المثنّى : أنت أشعر الناس، فعَظُم فى نَفْسِ حبيب، ثم لقيه فى انصرافه، وحبيب قد عظم قدره، وجل خطَرُه، فكان يؤثره ويعرف له فضله".

"التكملة" : 10 - 11، وفى "طبقات الزبيدى" : 288، و "تاريخ ابن الفرضى" : 1 : 346، و "المعرب" لابن سعيد 1 : 112، و "تكملة ابن الأبار" : 11، وفى "بغية الوعاة" 2 : 136 أن عثمان بن المثنى المذكور قرأ على أبى تمام شعره ورواه عنه، وكان أول من أدخله إلى الأندلس؛ وانظر فى هذا الموضوع - أيضاً - كتابنا : "أبو تمام وأبو الطيب فى أدب المغاربة".

29 - الذين اجتمعوا بالمتنبى من أهل الأندلس متعددون، ومنهم - على سبيل المثال - أبو الوليد بن عدال، قال ابن خاقان فى "مطمح الأنفس" : "أخبرنى بعض العِلْية أن الخطيب أبا الوليد بن عدال حج فلما انصرف، تطلع إلى لقاء المتنبى واستشرف، ورأى أنّ لُقْيَتَه فائدة يكتسبها، وحلة فخر لا يحتسبها، فسار إليه فوجده فى مسجد عمرو بن العاص ففاوضه قليلاً، ثم قال : أنشدنى لمليح الأندلس - يعنى ابن عبد ربه - فأنشده :

يا لؤلؤاً يسبى العقول أنيقاً   ورشاً بتقطيع القلوب رفيقا
ما إن رأيت ولا سمعت بمثله   درًّا يعودُ من الحياء عقيقا

وإذا نظرت إلى محاسن وجهه أبصرت وجهك فى سَنَاه غريقا
يا مَن تقطّعَ خصره من رقّة ما بالُ قلبك لا يكونُ رقيقا

فلما أكمل إنشادها استعادها منه، وقال : يا ابن عبد ربه : لقد تأتيك العراق حَبْواً". "مطمح الأنفس" : 52، و "نفح الطيب" 3 : 564، 7 : 51، و "الحجب المستورة، فى شرح المقصورة" 1 : 183.

30 - منهم أبو تمام غالب بن عيسى الأنصارى، وأبو الربيع سليمان بن أحمد السرقسطى، وأبو الخطاب العلاء ابن حزم ولد أبى المغيرة ابن حزم وابن أخى أبى محمد ابن حزم، وأبو عبد الله ابن جابر القرطبى، وأبو الوليد سليمان بن خلف الباجى، ومن الذين وفدوا على الأندلس ممن أخذوا عن أبى العلاء : أبو الفضل البغدادى، وأبو محمد عبد الدائم القيروانى، وعثمان بن أبى بكر السرقسطى، وأحمد بن الصنديد العراقى، وأبو القاسم نصر بن صدقة القابسى.

31 - قد يكون من المفيد إثبات هذه الحكاية التى وردت فى كتاب "ريحان الألباب" المخطوط لابن المواعينى الإشبيلى، قال : "أخبرنى الحاج أبو عبد الله التدكرنّى قال : لما حججت وزرت، جمعنى بالمدينة مجلس مع فتيان صباح من أبناء العراق، وصلوا للزيارة، ومعهم كهل حسن الشارة، كثير الرواية للشعر وأخبار الناس، فلما سايرتهم فى بعض الأحاديث وأيام العرب وآثار السلف، قال لى بعضهم : رأيناك تعرب كلامك وتجمّل محاضرتك وأنت لا محالة من أهل الطلب ! قلت : نعم، قال : وبتلك المطالع الخشن، من يفوه بمنطق اللسن ؟ قلت : ومن حرم كلام العرب على كل ناطق بلغتها متحلٍّ بحليتها ؟ فقال ذلك الكهل : أفيهم اليوم من يجيد قول الشعر ؟ فقلت : الزمان ولود ! قال : فأنشدنا شيئاً فى أساليب الشعراء المطبوعين، فقلت : عبد الجليل بن وهبون المرسى يقول :

ومشمولةٍ فى الكأس تحسب أنها سماء عقيق زينت بالكواكب
بنَتْ كعبة اللذات فى حرَم الصبا فحج إليها اللهو من كل جانب

فقالوا : أُوّه ! هذا صنع الخاطر حاذق الوصف، وصف مجلس شرابه فتخيل مقامنا هذا من الكعبة والحرم والحج، فقال أحدهم : زدنا شيئاً فإنّا بأبرح الشوق، إلى الشبع من هذا الذوق، فقلت : قال ابن وضاح :

قـف بـالكثـيب لـغـيرك الـتـأنيـب إن الكثـيب هـوًى لـنـا محبـــوب
يـا ظـاعنـين لـنـا عليكم وقفـــة ولكـــم عـلينـــا زفـــرة ونحـيـب
تخــلو المنازل والديار من الهوى أبـــداً وتعمـــر أضْلُـــعٌ وقـلـــوب

فقـال : أيسـرى إليكـم جـدول مـن مـاء الفـرات ؟ هـذه - والله - أنفـاس بغـداد وطلاوة العراق ! فـقل وزد يـا طيب الخبر، فقلت : وقال أبـو عـامر بـن الحمـارة، وعارض به ذا الرّمّـة :

وأفـردنـى الـبـاكـــون إلاّ مطـــرِّبٌ مِنَ الوُرْق مَوْشِيّ اللبـان مـوشـح
وإنّـــى لمجنـــون الـهــوى عـامِرِيُّـه وفى الناس قيسٌ لـم يلِدْه الملوّح

وقال أبو بكر الأبيض الإشبيلى :

يا من غدت مزنة المرتاد فى فمه أطعت حـر الصّدى فـى ذلك البَرَدِ
والله لا بعت قلبى فى مجاجتـه ولـو خسـرت الهـوى إلا يداً بيـد

وقال أيضاً :

ومـدامــةٍ طمـس النجـومَ شعـاعُـها فـالليـل منهـا كـالنهـار المشـمس
سفك المسيـح سـلافـهـا واختـارها ودعـــا لـهـا حـــولاً ببيت المقـــدس
فـى روضة ضحك النهـار صباحهـا وبكـت عشيتـها عيـون النرجـس
واخضرّ جـانـب نهـرهـا فكـأنهـا سيـف يسـلّ وغمدُه من سنـدس

فقالوا : حسبنا ! حسبنا ! لا جرم أنه لا يفوتكم أحد، فقلـت : إن علـى سـائلنا أن نسأله : أنشدونا لأهل عصركم مـن صقعكـم، فقـال ذلـك الكهـل : فسـد الزمـان وذهب الرجال، ويكفيك ما بلغك لمن تقدم مـن أهـل هـذه البـلاد، وتنـادى النـاس بالرحيل فافترقنا".

"ريحان الألبـاب" لابـن المواعينى : 58 - 59، مخطوط الخزانـة الحسـنية، الربـاط.
وأبـو جعـــفر بـــن وضـاح، وعـبـد الجليل بـن وهـبون، وأبـو عـامر بـن الحمـارة، والأبيض الإشبيلى المذكورون فى هذه الحكاية كلهم من الشعراء المعروفين.

32 - راجع الهامش رقم 27.

33 – "الذخيرة" لابن بسام، ق 1 مج 1.

34 – المصدر نفسه.

35 – ذكر المقرى فى "نفح الطيب" : "أن القالى لما وفَد على الأندلس، ووصل إلى المرية، كلف الوالى ابن رماحس بمصاحبته إلى قرطبة، فانتخب وفداً من أعيان جهته، وسار معه نحو قرطبة فى موكب نبيل، فكانوا يتذاكرون الأدب فى طريقهم ويتناشدون الأشعار إلى أن تحاوروا يوماً وهم سائرون أدب عبد الملك بن مروان؛ ومساءلته جلساءه عن أفضل المناديل وإنشاده بيت عبده بن الطيب :

ثمت قمنا إلى جرْدٍ مسوّمة أعرافهنّ لأيدينا مناديل

وكان الذاكر للحكاية الشيخ أبا على، فأنشد الكلمة فى البيت :

أعرافها لأيدينا مناديل

فأنكرها ابن رفاعة الألبيرى، وكان من أهل الأدب والمعرفة، وفى خلقه حرج وزعارة، فاستعاد أبا على البيت مرّتين، وفى كلتيهما أنشده :

أعرافها لأيدينا مناديل

فلَوَى ابن رِفاعة عنانه منصرفاً، وقال : مع هذا يوفد على أمير المؤمنين وتُتَجشّم الرحلة لتعظيمه، وهو لا يقيم وزن بيت مشهور بين الناس لا تغلط الصبيان فيه، والله لا تبعته خطوة وانصرف عن الجماعة، وندبه أميره ابن رماحس أن لا يفعل، فلم تجد فيه حيلة، وكتب (الأمير) إلى الحكم يعرّفه ويصف له ما جرى لابن رفاعة ويشكوه، فأجابه على ظهر كتابه : الحمد لله الذى جعل فى بادية من بوادينا من يخطئ وافد أهل العراق إلينا؛ وابن رفاعة أولى بالرضى عنه من السخط، فدعه لشأنه، واقدمْ بالرجل غير منتقص من تكرمته، فسوف يعليه الاختبار – إن شاء الله تعالى – أو يحطه".

"نفح الطيب" : 3 : 70 - 71.

وقد نظم أحمد البلوى الوادى آشى هذه الحكاية فى رجزه العروضى فقال :

إن العروضَ جهلُه بالطالب لرونق الأدب عنه سالب
يُزْرى به كاللحن فى المقال وإن تشأ فانظر حديث القالى

لما أتـى أنـدلسًا مقيمـا	أولاهُ والِـى أمـرهـا تعظيمـا
ولـقـيتـه سـادة الجـزيـرة	مـن المـريـة ومـن إلبـيره
فـانفصلـوا بـه عـن المـريـة	يُيَمّمـون الحـضرة العليـة
وأخـذوا فـى كـل معـنى رائـق	وكـان فيهـم شَكِزُ الخـلائـق
فـاستشهد القالى فيما استشهد	ببـيت عبـدة فقـال منشـدا
فكـلٌّ أغـضى وهـو استعـادَه	منـه ومـا حاد على ما اعتـاده
فـإذا رآه لا يـزيـد إلاّ	بعـداً لـوى عنـانـه وولّـى
يقـول ما أضيـع إعمـال الخـط	فى حق من يخطئ مثل ذا الخطا
فى مثل ذا البيت الذى قـد صارا	من جملـة الأمثـال ممـا سـارا
هـذا وما الظـن بـه أن يجـهلا	فكيـف بـالجـاهـل عنـد الابْتِـلا

"تحصيل المهم الكافى، فى علمى العروض والقوافى"، مخطوط بالخزانة العامة بالرباط تحت رقم 4103.

36 – "يتيمة الدهر" 2 : 36.

37 – ترجمته فى "الصلة" 2 : 607، و "نفح الطيب" 2 : 380.

38 – يروى الحميدى كثيراً من الشعر الأندلسى الذى ضمنه "الجذوة" عن شيخه ابن حزم.

39 – نشرها أول مرة محمد راغب الطباخ، ثم حققها بعد ذلك عبد الفتاح محمد الحلو، وقد وضع عليها البيهقى كتاباً سماه "وشاح الدمية".

40 – انظر ترجمة الحظيرى فى "وفيات الأعيان" 2 : 366 - 368.

41 – حقق القسم الخاص بالأندلس والمغرب عمر الدسوقى وعلى عبد العظيم، ثم نشر بعد ذلك فى ثلاثة أجزاء فى تونس بتحقيق آذر تاش، ومحمد المرزوقى، والعروسى المطوى، والجيلانى بن يحيى.

42 – طبع كتاب "معجم السفير" أخيراً بتحقيق عبد الله عمر البارودى، وكان الدكتور إحسان عباس استخرج منه أخباراً وتراجم أندلسية وطبعت على حدة.

43 – "أخبار وتراجم أندلسية" : 74، 116.

44 – منها أنه كان أول من خطب للدولة الجديدة التى جاءت بعد الفاطميين، وقد حكى أنه "صعد المنبر والأغزاز حوله وسيوفهم مصلتة؛ خوفاً من الشيعة أن ينكروا

فيقوموا، ولم يجسر أحدٌ أن يخطب سواه"، وقد كافأه صلاح الدين "وأجزل إحسانه إليه وأجرى له فى كل شهر ما يقوم به، وكان يكرمه ويشفّعه فى حوائج الناس"، وقد ابتنى بمصر داراً على شاطئ النيل، وجعل لها أسطواناً يزار فيه. انظر "المعجم" لابن الأبار : 322 - 323، و "المغرب" لابن سعيد.

45 - طبع هذا الكتاب مرتين : مرة بتحقيق عوض الكريم فى السودان، والمرة الثانية بتحقيق إبراهيم الإبيارى وحامد عبد المجيد وأحمد بدوى، المطبعة الأميرية 1954.

46 - انظر "الذيل والتكملة" لابن عبد الملك 8 : 218.

47 - انظر كلامه عن رفعة ديوان الشاعر المغربى ابن حبوس الفاسى فى "المطرب" : 200، تحقيق الإبيارى وصاحبيه.

48 - "تاريخ النقد الأدبى عند العرب" : 590.

49 - مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة 1960.

50 - انظر فيهم "نفح الطيب" 2 : 328-329، و "المغرب" (مدخل الدكتور شوقى ضيف)، والستة المذكورون هم : أبو محمد الحجارى، وعبد الملك بن سعيد، وأحمد عبد الملك، ومحمد بن عبد الملك، وموسى بن محمد، وعلى بن موسى.

51 - "مسالك الإبصار" للعمرى 13 : 162، إصدار فؤاد سزكين.

52 - دخل ابن حوقل مؤلّف "صورة الأرض" الأندلس فى مدة الخلافة الأموية، وقد وصف ما كان فيها من ازدهار ورخاء يومئذ، ثم ختم وصفه بقوله : "ومن أعجب ما فى هذه الجزيرة بقاؤها على من هى فى يده مع صغر أحلام أهلها وضعة نفوسهم ونقص عقولهم وبعدهم من البأس والشجاعة والفروسية والبسالة ولقاء الرجال، ومراس الأنجاد والأبطال، مع علم أمير المؤمنين بمحلها فى نفسها، ومقدار جبايتها، ومواقع نعمها ولذاتها"، وقد ردّ ابن سعيد على هذا الكلام الذى فيه من الظلم والتعصب ما لا يخفى كما قال.

انظر كلام ابن حوقل فى "صورة الأرض" : 104، و "نفح الطيب" 1 : 211، ورد ابن سعيد فى المصدر نفسه 1 : 212.

53 - "مسالك الإبصار"، السفر 13 ص 162.

54 - المصدر نفسه، السفر 13 ص 162.

55 - "نفح الطيب" 7 : 102.

56 - نفسه 7 : 105 - 106.

57 - نفسه 7 : 106.

58 - يوجد مخطوطاً وترجمة البشتكى فى "الضوء اللامع" 6 : 277، وانظر فيه أيضاً "مطالع البدور" 1 : 80، و "نفح الطيب" 7 : 102.

59 - منها رحلة عبد الباسط بن خليل المصرى، وسفارة ابن الأزرق، والسفارة التى درسها وحققها الدكتور عبد العزيز الأهوانى، مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة، مج 16 ج 1 : 95 - 121.

60 - "ريحانة الألباب" 1 : 370 - 374، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو.

61 - طبع "أزهار الرياض" فى مصر (1939 - 1942) على نفقة خليفة السلطان بتطوان، ثم أعادت طبعه وأكملته وزارة الأوقاف بالمغرب.

62 - انظر ما أورده المقرى من أخبار حول فتح الأندلس فى "نفح الطيب" 1 : 229 - 290.

63 - انظر مقدمة "فتح الأندلس".

64 - "رجال عرفتهم" : 50.

65 - "أندلسيات شوقى" : 145 - 146.

66 - "شوقى شاعر العصر الحديث" : 180.

67 - ديوان "شاعر الحمراء"، مخطوط بالخزانة الحسنية.

68 - "نشأة المسرح فى المغرب"، لعبد القادر السميحى، ص 353.

69 - "مسرحيات شوقى" : 65.

70 - افتتح الدكتور طه حسين بصفته وزيراً للمعارف المصرية المعهد المصرى للدراسات الإسلامية بمدريد صبيحة يوم السبت 11 نوفمبر 1950.

71 - ظهرت له طبعة ثانية فى سنة 1978، وفى أولها - كما فى أول الطبعة الأولى - إهداء إلى المرحوم أحمد زكى باشا، وقد طبع الكتاب فى مصر بتحقيق الدكتور النعمان عبد المتعال القاضى.

72 – L'ESPANE VUE PAR LES VOYAGEURS MUSULMANS DE 1610 A 1930, PAR HENRI PÉRÉS, (1937).

73 – مجلة "الرسالة" 25 نوفمبر 1935، و "النثر العربى المعاصر" لأنور الجندى : 215.

74 – هو كتاب "شوقى أو صداقة أربعين سنة"، وفى هذه الصداقة يقول شوقى :

صحبت شكيباً برهة لم يفز بها سواى على أن الصّحاب كثير

تفرّق جسمى فى البلاد وجسمُه ولم يتفرق خاطر وضمير

75 – يوجد التنويه به فى عدد من المذكرات التى كتبت حول الحركة الوطنية فى المغرب.

76 – "الحلل السندسية" و "النثر العربى المعاصر" : 492.

77 – "النثر العربى المعاصر" : 626.

78 – كراتشكوفسكى : "دراسات فى تاريخ الأدب العربى" : 51 - 52.

79 – المصدر نفسه : 52، وفى هذه القولة مبالغة واضحة، فقد ظهرت مواد كثيرة حول الأندلس بعد دوزى.

80 – "سلسلة محاضرات عامة فى أدب الأندلس وتاريخها" ص 1.

81 – "رحلة الأندلس" : 16.

82 – جريدة العلم، السبت 17 نوفمبر 1990.

83 – حديث الأربعاء 3 : 81 - 86.

84 – نفسه 3 : 82.

85 – انظر كذلك : "سلسلة محاضرات عامة فى أدب الأندلس وتاريخها" ألقاها عام 1947 وعام 1948، وقد ترجمها إلى العربية محمد عبد الهادى شعيرة، وراجعها عبد الحميد العبادى، وهى مطبوعة فى المطبعة الأميرية 1951.

86 – "الذخيرة، فى محاسن أهل الجزيرة"، ق 1 مج 1 : ب – ج.

87 – "المستمع العربى" 1944.

88 – مجلة الكاتب المصرى.

89 – مجلة الكاتب المصرى.

90 – مجلة الكاتب المصرى.

91 – مجلة الكاتب المصرى.

92 – "المرقبة العليا"، تصدير : ى.

93 – "ظهر الإسلام"، ج 3، ص 310.

94 – هنالك فرق كبير بين دراساته وتحقيقاته، وما كان أغناه عن الاشتغال بالتحقيق، و "الإحاطة" و "الريحانة" فيهما أخطاء لا تحصى، وهما فى حاجة إلى نشر جديد وتحقيق جيد.

95 – يقول أبو عبيد البكرى : "الأندلس شامية فى طيبها وهوائها"، "نفح الطيب" (1 : 126)، ويُنظر ما كتبه شكيب أرسلان حول التشابه بين الأندلس وبلاد الشام فى "الحلل السندسية" 1 : 24.

96 – يُنظر ما كتبه المقرى فى "نفح الطيب" حول هذه الموضوع 1 : 69 - 10٬.

97 – أصل هذا الكتاب رحلة قام بها المؤلف إلى أسبانيا سنة 1922، ونشرها بالتتابع فى مجلة "المجمع العربى" بدمشق، ثم طبعها فى القاهرة سنة 1923، ويُنظر ما كتبه هـ. بيرس فى كتابه "أسبانيا كما رآها السياح المسلمون" : 122 - 137.

98 – راجع مقدمة مجموعنا "تراجم مغربية فى مصادر شرقية".

99 – أبو على الهجرى : 10.

100 – يقع التقديم للديوان من ص 3 إلى ص 93.

101 – انظر كلمة الشيخ محمد بن مانع فى مقدمة الديوان : 4.

102 – "أندلسيات شوقى" للدكتور صالح الأشتر : 25، 34.

103 – انظر "رقم الحلل" : 2، و "دول العرب وعظماء الإسلام" : 5.

104 – "نفح الطيب" 1 : 691، 2 : 285.

105 – "أندلسيات شوقى" : 105.

106 – "الشوقيات" 2 : 53 - 54.

107 – المصدر نفسه 2 : 52 - 53.

108 – المصدر نفسه 2 : 53 - 54.

109 – "أندلسيات شوقى" : 134.

110 – "أندلسيات شوقى" : 138، و "حافظ وشوقى" لحسن كامل الصيرفى : 69.

111 – انظر ما كتب حول هذه المعارضات فى العدد الخاص من مجلة "الكتاب العراقية" حول الذكرى الألفية لميلاد ابن زيدون.

112 – "آثار ابن زيدون فى الأدب العربى"، فصلة : 23.

113 – نفسه : 29.

114 – "مختارات عمر أبو ريشة" : 137.

115 – "معجم البابطين" 5 : 78 - 79.

116 – أوراق أسبانية.

117 – ديوان إبراهيم طوقان : 123 - 126.

118 – ديوان أبى الفضل الوليد – إلياس طعمة : 106.

119 – ديوان فوزى المعلوف، و "أدب المهجر" لعيسى الناعورى : 248.

120 – ديوان الشاعر القروى : 413.

121 – مجلة "الموقف الأدبى"، ع 103 س 1979، وخصوصاً مقالة "ابن زيدون ومعارضوه" للدكتور مختار الوكيل.

122 – ديوان "العودة من النبع الحالم" : 18.

123 – أشير إلى كتاب "تراث أسبانيا المسلمة".

124 – ديوان "ولم تمطرى يا غيوم" : 104.

125 – مجلة "آفاق عربية"، ع 11 س 1977.

126 – كتاب "التحولات".

127 – الأعمال الكاملة.

128 – "حركة الشعر فى سورية"، للدكتور أحمد بسام الساعى.

129 – "أغانى العاشق الأندلسى" : 22 - 23.

130 – نفسه : 155 - 156.

131 – اقتصرت على الحضور الأندلسى فى المشرق للمناسبة التى ذكرتها، أما الحضور الأندلسى فى المغرب فهو حضورٌ فى بلده؛ لأن الأندلس كانت جزءاً من بلاد

المغرب، ولما أخرج الأندلسيون من ديارهم تفرقوا فى مدن المغرب وقراه، وهم إلى اليوم يكونون شريحة مهمة فى النسيج الاجتماعى، وما تزال العوائد والتقاليد الأندلسية فى اللباس والبناء والكلام والأثاث والطبخ والموسيقى ماثلة إلى الآن، ومن الطبيعى إذن أن يكون الحضور الأندلسى على المستوى الأدبى والشعرى قويًّا أيضاً، ولا يكاد يخلو ديوان من دواوين شعراء المغرب العربى من موضوع أو أكثر من الموضوعات الأندلسية، ولبعضهم ديوان خاص بالأندلسيات، كما أن المناسبات والذكريات تقام من حين لآخر، كذكرى ابن زيدون، وذكرى المعتمد بن عباد على سبيل المثال.

الأستاذ الدكتور أحمد هيكل : شكراً جزيلاً للزميل العزيز الأستاذ الدكتور محمد بن شريفة على هذا البحث المتعمق الذى نحا فيه نحواً تاريخياً مفيداً ومجدياً، ولولا ضيق الوقت لأجبرناه على قراءة كل ما لديه فى بحثه العظيم، لكنه رجل كريم أراد أن يمنحنا وقتاً ليتسع المقام إلى الكلمة الأخرى أو البحث الآخر للأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن، وكذا المناقشات، والبحث مطبوع ويمكن للزملاء الأعزاء أن يقرءوه وأن يفيدوا منه، والدكتور ابن شريفة معنا لعدة أيام يمكن أن يُناقش ويمكن أن يُسأل.

شكراً له وتحية على بحثه القيم والمتعمق.

والبحث الثانى للأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن، وعنوان البحث "الظواهر التراثية فى الشعر الحديث"، سيلقيه علينا الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن، الأستاذ المتفرغ بآداب عين شمس.

وهو أستاذ غنى عن التعريف، فهو واحد من رموز الدراسات الأدبية فى العالم العربى عمل فى مجالات شتى، بدأ من الشعر الجاهلى إلى الإسلامى، ومن الشعر والأساطير إلى الأدب المقارن، وله دراسات متعمقة تعتز بها الحياة الجامعية بمصر، بل الحياة الثقافية بصفة عامة.

نصغى الآن إلى بحث الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن عن "الظواهر التراثية فى الشعر الحديث".

العناصر التراثية فى الشعر العربى الحديث

بقـــــــلم

الدكتور / إبراهيم عبد الرحمن

الأستاذ المتفرغ بكلية الآداب - جامعة عين شمس

يستطيع دارس الشعر العربى أن يميز فى تاريخه الطويل بين مرحلتين : الأولى قديمة، وتمتد على مساحة زمنية واسعة تربو على ثمانية قرون، من العصر الجاهلى حتى أواخر القرن السابع الهجرى، والأخرى حديثة، وهى المرحلة التى بدأت بتحرر العالم العربى من الحكم التركى، واتجاهه إلى إحياء تراثه القديم من الشعر والنقد، وتجديده بتوثيق صلته بالحضارة الأوربية، وهى مرحلة لا يزال العالم العربى يعايشها إلى اليوم فى العلوم الإنسانية والطبيعية.

ويحتاج رصد العناصر التراثية فى الشعر العربى الحديث إلى مراجعة هذا النتاج الشعرى الخصب فى أربع مراحل زمنية اتخذ فى كل واحدة منها شكلاً فنياً متميزاً

(١)

فأما المرحلة الأولى، فهى مرحلة العصر الجاهلى، وهى أخطر هذه المراحل جميعاً، وأكثرها أهمية؛ لأن المقومات الشكلية والفنية التى تكونت للشعر فيها ظلت، على امتداد تاريخه الطويل، أصولاً فنية ثابتة، يصدر عنها الشعراء تقليداً أو تطويراً! وفى اختصار ظل الشعر الجاهلى "صيغة معيارية" يحتكم إليها اللغويون ويحاكيها الشعراء. وقد تأكدت مكانة الشعر الجاهلى – بصفة خاصة – بعد الإسلام لحاجة اللغويين إليه فى استخلاص القواعد النحوية والصرفية التى تحكم اللغة العربية، لغة القرآن، وتحفظها من الضياع، وحاجة المفسرين إليه فى شرح أساليب القرآن وتفسير معانيه؛ وقد أدى هذا الاهتمام الدينى بالشعر الجاهلى إلى إضفاء نوع من القداسة على لغته وأساليبه الفنية، كانت سبباً فى الحد من تطوره اللغوى والفنى الحر فى العصور التالية؛ إبقاء على صيغته المعيارية، وتأكيداً لاستمرار دوره فى التقنين والتصويب. ولا نحتاج إلى تأكيد هذه الحقيقة، وهى أن هذه الصيغة الشعرية الجاهلية وليدة تجارب وتطورات فنية عاشتها الحركة الشعرية فى العصر الجاهلى، حتى استوت فى هذا الشكل الفنى اللغوى الذى تشخصه القصائد الطوال على وجه الخصوص، وهى تجارب فنية ليس لدينا منها شىء، فقد ضاعت فيما ضاع من تراث الجاهلية الفنى والتاريخى.

وتفضى بنا مراجعة قصائد هذا الشعر إلى تلخيص مقوماته الشكلية والفنية في أربعة أبنية أساسية، ينطوى كل منها فى داخله على عناصر، لغوية ومجازية، متنوعة، هى البناء الموضوعى (الأغراض والمعانى)؛ والبناء الصوتى (الموسيقى والأوزان)؛ والبناء التصويرى (المجازات والصور)؛ والبناء اللغوى (المفردات والجمل).

(١) ونلاحظ، فيما يتصل بالبناء الموضوعى للقصيدة الجاهلية بأن الشعراء قد توارثوا أسلوباً بعينه أجروا عليه قصائدهم، يتمثل فى الابتداء بالوقوف على الطلل، وبكاء الدمن، ووصف الرحلة والحيوان الذى يحمله للحاق بالمرأة الظاعنة، ثم الخروج إلى موضوع القصيدة الأصلى، مديحاً أو هجاءً أو فخراً أو غير ذلك من موضوعات.

وقد أدى التزام الشعراء بهذا الشكل الموضوعى فى بناء قصائدهم إلى مواقف نقدية حادة من القصيدة القديمة، تتلخص فى اتهامها بالنمطية والتكرار، وعدم القدرة على استيعاب الحياة الإنسانية فى أشكالها المختلفة، النفسية والاجتماعية والعقلية، وتحولها إلى "بناء تقليدى" خالص حال بين الشعر العربى والتطور المثمر الذى يؤدى إلى تنويع الصيغة الشعرية وإخصابها. وهذه فى الحقيقة ادعاءات نقدية تغفل عن ملاحظة الوظيفة الرمزية التى تؤديها الأغراض فى القصائد الشعرية، فقد دأب الشعراء الجاهليون على أن يقيموا من أغراض القصيدة المختلفة بناء جديداً، يفقد فيه كل غرض استقلاله ليغدو عنصراً فى بناء متكامل ... وكان الشعراء يحققون هذه الوظيفة الرمزية للأغراض بوسائل مختلفة تتمثل فى إيثار "التصوير" على ما عداه من وسائل التعبير الأخرى، والمبالغة فى رصد صفات الأشياء والكائنات، والانحراف بهذه الصفات أحياناً، من واقعها فى صورته الحقيقية، وتعميق الإحساس بالمفارقة بين المعانى والمواقف وغير ذلك من وسائل فنية وموضوعية تجعل من الأغراض المتعددة فى القصائد المختلفة أبنية متوحدة. وفى اختصار، إن ما نسميه أغراضاً نمطية تصبح فى انصهارها وتآلفها مجرد أشكال فنية

يوظفها الشعراء فى الرمز إلى مواقفهم والتعبير عن رؤاهم فى الحياة وأحداثها من حولهم، من خلال رمز عام يشى به هذا البناء المتوحد، يختلف فى كل قصيدة عنه فى الأخرى! فإذا نظرنا فى قصيدة مثل معلقة امرئ القيس، وهى أقدم مطولات الشعر الجاهلى، أمكننا أن نلاحظ كيف نجح امرؤ القيس فى أن يؤلف من أغراضها غرضاً عاماً، وأن يجعلها جميعاً - فى صورها المتوحدة - شكلاً فنياً يرمز إلى فكرة بعينها، هى على نحو ما يتبدى لنا من خلال معانى الأغراض وصورها "الحلم بالانتصار"؛ فقد كان امرؤ القيس يعانى، بعد مقتل أبيه وضياع ملكه، من رغبة عارمة فى الثأر من بنى أسد عبر عنها بقوله : "ضيعنى صغيراً وحملنى دمه كبيراً" - وتجلى هذا "الحلم بالانتصار" فى القصيدة من خلال انتصار الحياة على الموت فى الوقوف على الطلل، وانتصار الشاعر على المرأة فى لوحة الحب، وانتصار فرسه على غيره من الحيوانات الوحشية التى يطاردها فى لوحة الصيد، وتدمير السيل سائر الكائنات من حيوان ونبات وجماد فى لوحة المطر.

ويتجلى حلم الشاعر فى الانتصار فى لوحة الطلل من خلال صورتين متقابلتين؛ تظهر الأطلال فى الأولى وقد غطتها رمال الصحراء التى حملتها ريح الجنوب رمزاً للفناء الذى أخذ ينشر ظلاله على هذه الديار بعد رحيل المرأة عنها، ولكنه فناء لا يلبث أن ينهزم ويتوارى أمام إرادة الحياة التى تحملها ريح الشمال فتزيل عنها الرمال المتراكمة وتعيد بذلك إليها روح الحياة التى افتقدتها. وقد راح الشاعر فى هذه الصورة ينمى الشعور بانتصار الحياة على الموت من خلال صور أخرى تجسم نمطاً بعينه من الحياة يتمثل فى كثرة قطعان الظباء وخصوبة توالدها، وهما كثرة وخصوبة يشخصهما فى كثرة بقايا هذه الحيوانات التى انتثرت على وجه الرمال البيضاء انتثار الفلفل الأسود فغطتها وحجبت بياضها. وتعكس هاتان الصورتان - بما يبثه الشاعر فيهما من عناصر الحركة والتقابل - هذا الجدل الدائب فى نفوس

البشر بين الحياة والموت، كما تعبران، من ناحية أخرى، عن حلم امرئ القيس بالانتصار على أعدائه، فيقول :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى بين الدخول فحومل،
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها ... لما نسجتها من جنوب وشمأل،
ترى بعر الآرام فى عرصاتها ... وقيعانها، كأنه حب فلفل!

وقد عمد الشاعر، حين انتقل إلى رصد ذكرياته العاطفية، إلى تنمية هذا الشعور بالانتصار فى نفسه من خلال تداعى هذه الذكريات وتلاحقها، وتحقيق الحياة لها من طريقين :

صياغتها فى هذا الأسلوب القصصى الفريد الذى يقرب بها من الواقع الحقيقى قرباً شديداً، وتنويعها تنويعاً يحقق تجددها واستمرارها، فهو يذكر "أم الحويرث" و "أم الرباب"، كما يذكر "عنيزة" و "فاطمة" وغيرهن من العذارى. ويهمنا من هذا الغزل، فى طوله وتنوعه وامتداد أحداثه، حرص الشاعر على التغنى بانتصاره فى كل مغامرة عاطفية يقصها على المرأة التى يحبها، حرصا حمله على عدم الالتفات فى هذا القصص العاطفى الخصب، إلى وصف جمال المرأة التى فتنته وحملته، فى بعض المغامرات، على مواجهة الموت بتحديه لقومها الذين يمنعونه من زيارتها! ولنقرأ هذه الأبيات :

- وإن شفائى عبرة مهراقة ... فهل عند رسم دارس من معول،
كدأبك من أم الحويرث قبلها ... وجارتها أم الرباب بمأسل،
- ويوم دخلت الخدر، خدر عنيزة ... فقالت : لك الويلات إنك مرجلى
تقول وقد مال الغبيط بنا معا ... عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل!
فقلت لها : سيرى وأرخى زمامه ... ولا تبعدينى من جناك المعلل!
- وبيضة خدر لا يرام خباؤها، ... تمتعت من لهو بها غير معجل،
تجاوزت أحراساً إليها ومعشراً، ... علىّ حراصاً، لو يسرون مقتلى،

فجئت وقد نضت لنوم ثيابها	لدى الستر إلا لبسة المتفضل،
فقالت : يمين الله، مالك حيلة،	وما إن أرى عنك الغواية تنجلى!
فقمت بها أمشى تجر وراءنا	على أثرينا، ذيل مرط مرحّل!

وينبغي أن نقرر هنا أن هذا الغزل القصصى الذى يسوقه امرؤ القيس ليس بالضرورة فى صورته تلك، أحداثاً حقيقية عايشها الشاعر كما يظن كثير من الدارسين، ولكنه "صيغة" فنية خالصة مثل غيرها من الصيغ الفنية الأخرى، كان امرؤ القيس يستغلها فى الرمز إلى قضايا ومواقف خاصة له من الحياة والناس من حوله.

وإذا كان امرؤ القيس قد اتخذ من وصف الليل فى المعلقة وسيلة إلى تشخيص ضيقه وقلقه وخوفه، فى سلسلة من الصور المادية المتراكمة، فإنه راح يحقق انتصاره على تلك المشاعر من خلال وصفه لرحلة الصيد التى اختار لها وقتاً بعينه هو الصباح الباكر، وحصاناً أسطورياً لا يتعب ولا ينهزم، حشد لتصويره طائفة من التشبيهات التى بث فيها عناصر بعينها، معنوية وتصويرية، من خلال جمعه بين المتناقضات التى حملها على التآلف على الرغم من تباينها؛ ليخلق منها عالماً جديداً، هو عالم هذا الحصان الأسطورى القادر على تحقيق "انتصار" فارسه امرئ القيس! وعلى الرغم من أن هاتين الصفتين اللتين يلح عليهما امرؤ القيس، وهما القوة والسرعة، من تلك الصفات الشائعة فى وصف الشعراء الآخرين لخيلهم، فإنهما تستحيلان فى صور الشاعر، إلى عنصرين أسطوريين يجعلان من حصانه "حصاناً مثالاً" فى صورة ملفقة من عناصر مختلفة، لا تشاكل صورة غيره من الخيل فى واقعها الحقيقى، يقول امرؤ القيس:

وقد أغتدى والطير فى وكناتها	بمنجرد قيد الأوابد هيكل،
مكر، مفر، مقبل مدبر معاً	كجلمود صخر حطه السيل من عل!

......

مسح إذا ما السابحات على الونى	أثرن غباراً بالكديد المركّل

لــه أيطــلا ظبـى وسـاقـا نعامــة   وإرخـاء سرحـان، وتقـريـب تتـفل،
فـألحقــه بــالهــاديــات ودونــــه   حــواجـرهـا فـى صرة لـم تـذيــل،

فظل طهـاة اللحـم مـن بـين منضـج   صـفيف شـواء أو قـديـر معجـل!

وقد أخذ امرؤ القيس بعد فراغه من وصف الصيد وأداء شعائره المختلفة فى وصف المطر فجعل منه مطراً أسطوريًّا تكتسح سيوله كل ما تصادفه فى طريقها، فتقتلع الأشجار الضخمة، وتنزل الوعول من أعالى الجبال، وتهدم البيوت إلا ما كان منها مشيداً من الصخور الصلبة، وتقتل السباع الضارية. وقد ختم الشاعر معلقته بهذا البيت الذى يلخص نشوته بالانتصار الذى حققه، والذى يصف فيه الطير وقد طغى عليه النشاط كأنه سقى خمراً أطلقت لسانه !

كـأن مكـاكـى الجـواء غـديــة   صبحن سلافاً من رحيق مفلفل !

ولم يكن امرؤ القيس وحده من بين شعراء الجاهلية الذى تتآلف الأغراض فى قصائده لتعبر فى إطار غرض عام جديد عن "مقولة" بعينها، فإن أكثر القصائد الجاهلية تجرى على هذا النسق : فقد كان زهير، مثلاً، مشغولاً بتأكيد حاجة بيئته، لأسباب اقتصادية، إلى السلام الذى راح يفلسفه فى معلقته، متخذاً من أغراضها المختلفة وسيلة إلى تثبيت هذه الحاجة وتأكيدها. كما نبعت معلقة عنترة من حاجته إلى تأكيد ذاته وذوات غيره من العبيد فى مجتمع السادة القبلى الذى كان يحول بينه وبين حريته؛ ومعلقة طرفة تنبع هى الأخرى من إحساسه بالمفارقة الحادة بين الحياة والموت فى بيئته الوثنية. وقد تنوعت هذه "المقولات" على الرغم من أن الأغراض التى تتألف منها هذه القصائد لا تختلف فى قصيدة عنها فى الأخرى؛ وذلك لأن هذه الأغراض قد استحالت على أيدى الشعراء، إلى "وسائل فنية" يرمز الشعراء بها إلى قضايا حياتهم وبيئاتهم !

(٢) وقد اعتمد القدامى والمحدثون فيما كتبوه فى وصف موسيقى الشعر القديم وتفسيرها، على تلك المقاييس الشكلية التى استخلصها الخليل بن أحمد من تراث الجاهلية الشعرى، وصاغها فى شكل نظرية عروضية تتألف من بحور مختلفة، دون

أن يعنوا بتحليل هذا التراث الشعرى فى ذاته تحليلاً يكشف عن مقوماته الموسيقية الحقيقية فى صورها المركبة. وقد جرى المحدثون فى أكثر الكتابات، على نفس الدرب فلم يعودوا إلى النصوص الشعرية، مكتفين بمراجعة مقاييس الخليل واستدراكات قدامى اللغويين عليها. ولما كانت هذه الدراسة المحددة لا تتسع لمراجعة هذا السيل من كتابات القدماء والمحدثين حول موسيقى الشعر، فإننا سنكتفى بتسجيل ملاحظتين عامتين تستوعبان الأفكار الأساسية فيها : الأولى، أن القدماء فى وصفهم لهذا النظام الصوتى قد خلطوا بين الوزن والموسيقى من ناحية، وأكدوا بما أخذوه على بعض الشعراء من أخطاء (انحرافات) فى الأوزان والقوافى، ثبات النظام الموسيقى فى صورته التى استخلصها الخليل من ناحية أخرى؛ ومن ثم فقد أخذت تتردد فى كتاباتهم كلمات : الوزن والنظم والقافية دون كلمة الموسيقى، أو الإيقاع.[١]

والملاحظة الثانية، أن المحدثين قد اتخذوا من عيوب "علم العروض" وقصور مقاييسه عن الكشف عن أسرار الشعر الموسيقية، عيوباً للنظام الموسيقى للشعر القديم نفسه، فى أقوال كثيرة ومتنوعة تعكس فى وضوح شديد تورطهم فى هذا اللون من الأحكام الفنية الظالمة، واعتمادهم عليها أحياناً، فى دعوة الشعراء إلى الخروج على الأوزان التقليدية والانعتاق من أسر القوافى !

ونريد الآن أن نأخذ، فى اختصار وتركيز شديدين، فى وصف هذه الصيغة الموسيقية التقليدية، ورصد مقوماتها ووسائلها الصوتية المتجددة، التى تجعل منها، على الرغم من آراء النقاد فيها، نظاماً صوتيًّا متجدداً، وقادراً بوسائله، على اختزال العواطف والتعبير عن الأحاسيس المختلفة فى صورتيها الفردية والجماعية.[٢]

ونحتاج لوصف هذا النظام الموسيقى ورصد أصوله الصوتية، إلى تأكيد هذه الحقيقة وهى أن الأوزان الشعرية مثل الآلات الموسيقية، يعزف الشعراء عليها ليستخرجوا منها، كل حسب إمكاناته الفنية وقدراته على الخلق والإبداع، أنغاماً لا تنفد ولا تتوقف عن التطور والتنوع من الموسيقى الشعرية. ويسلمنا هذا المفهوم للأوزان بأنها آلات موسيقية - بدوره - إلى وصف هذا النظام الموسيقى وتحديد

عناصره الأساسية ورصد وسائل الشعراء فى تلوين أنغامه وتنويعها ليجعلوا من كل قصيدة، بناءً موسيقيًا خاصًا تتكامل جزئياته وتتآلف عناصره للتعبير عن هذا الموقف أو ذاك - وفى اختصار : تجعل من هذه الأوزان/ الآلات الموسيقية وسائل قادرة على أن تفرز فى كل غرض، وتهيئ لكل موقف نغماً موسيقيًّا خاصًّا، فتتعدد بذلك الأنغام، وتتنوع الأصوات على الرغم من صدورها من وزن واحد يتكرر فى أبيات القصيدة جميعاً !

ويفضى بنا الإيمان بهذه الحقيقة، أن الأوزان الشعرية نوع من الآلات الموسيقية، إلى ملاحظة إطارين موسيقيين متنازعين فى القصيدة الواحدة، ينشأ أحدهما من طبيعة الوزن الذى يروق للشاعر، لسبب أو آخر، أن ينظم فيه قصيدته، بتفاعيله المتجاوبة أو المتساوية. وهذا الإطار الصوتى من أوضح العناصر الموسيقية فى القصيدة، وأكثرها دوراناً فى كتابات النقاد، مع أنه ليس أهم هذه العناصر كما سوف نرى. ويحتاج هذا الإطار الوزنى، لكى يؤدى وظيفته، إلى أن يملأ الشاعر أدراجه من التفاعيل المختلفة بعناصر لغوية يشكل من خلالها مضمون قصيدته.

وينشأ من هذه العناصر اللعوية التى يتخيرها الشاعر تخيراً خاصًّا، الإطار الثانى الذى يتمثل فى النظام الصوتى للوحدات اللعوية والنحوية والصرفية، تلك التى تؤلف بناء القصيدة اللغوى وهو بناء يختلف من شاعر إلى آخر؛ لاختلاف طبيعة التشكيل الصوتى لهذه الوحدات اللغوية نفسها، وتفاوت قدرات الشعراء وتنوع معاجمهم اللغوية فى بناء أساليبهم.

ولا نحتاج إلى تأكيد هذه الحقيقة وهى أن كلاًّ من هذين الإطارين الصوتيين، الموسيقى واللغوى، يحرص على تثبيت مقوماته الصوتية حتى تسلم له شخصيته المتميزة، ولا تفسد ماهيته الموسيقية بفساد تشكيله الصوتى، وهذا هو ما نعنيه بقولنا : إن القصيدة القديمة محكومة، من الناحية الصوتية، بإطارين يتنازعان موسيقاها : إطار الوزن (البحر العروضى)، وإطار الوحدات اللغوية بتشكيلاتها الصوتية الخاصة، ومهمة الشاعر الحق، أو فلنقل : عبقريته، موكولة إلى قدرته على مصالحة هذين الإطارين بما يقيمه من علاقات، ويؤلفه من وشائج فنية خاصة، تتيح

لكل منهما المحافظة على خصائصه ومقوماته الصوتية واللغوية من ناحية، وأداء دوره فى بناء "الشخصية الموسيقية" للقصيدة من ناحية أخرى! أما حين تقصر "عبقرية" شاعر ما عن تحقيق هذه المصالحة الصوتية؛لعدم قدرته على خلق علاقات وتأليف وشائج، فإن ذلك يعنى هزيمة أحد الإطارين : الوزن العروضى، أو التشكيل اللغوى، وهو ما يؤدى إلى الانحراف الذى يسميه العروضيون "الضرورة الشعرية". وقد كثرت هذه الضرورات فى قصائد الشعر القديم كثرة واضحة حملت ابن عصفور على وصف الشعر بأنه هو فى نفسه ضرورة! كما حملت ابن جنى على اعتبارها رياضة عقلية تعكس قدرة الشعراء على التصرف فى اللغة أكثر مما تعكس ضعفهم وعجزهم عن تمثل قواعدها. ولعل فى هذا ما يفسر قول سيبويه بأن الشعراء لا يضطرون لشيء إلا وهم يحاولون به وجهاً ! (٣).

وهذه الوسائل التى كان الشاعر الجاهلى خاصة والقديم عامة يخلق بها وشائج ويقيم علاقات، كثيرة ومتنوعة، نختار منها ثلاثة غلبت على غيرها من الوسائل الأخرى، هى : التكرار؛ والتقطيع الصوتى؛ وأصوات اللّين.

فأما التكرار فقد كان الشعراء يحققونه من طريقين متقابلين، يتصل أحدهما بنظام القصيدة الصوتى (العروضى) من حيث الالتزام بوزن واحد وقافية واحدة، يؤلف بهما إيقاعاً صوتيًّا مطرداً فى أبيات القصيدة جميعاً. ويتصل الآخر بقدرة الشاعر الإبداعية على استحداث أصوات بعينها تتكرر فى كل بيت على حدة فتخلق فى داخله ما يمكن أن نسميه "جناساً صوتيًّا"، وتختلف من بيت إلى آخر فتخلق بين الأبيات ما نسميه "طباقاً صوتيًّا"! وقد تجلت هذه القدرة الإبداعية على استنبات الأصوات من خلال ثلاثة أشكال : تكرار حروف بعينها فى كل بيت شعرى على حدة يحدث تكرارها أصواتاً معينة، والثانى تكرار كلمات يتخيرها الشاعر تخيراً موسيقيًّا خاصاً؛ لتؤدى إيقاعاً موسيقيًّا خاصًّا بكل بيت على حدة.

أما الشكل الثالث فيتجلى فى توالى حركات تتفق أو تختلف مع حركة القافية والروى. وكان الشاعر يجمع، فى أحيان كثيرة، بين هذه الأشكال الثلاثة من تكرار الأصوات فى البيت الشعرى الواحد. وقد أبطل الشاعر بهذا التكرار

المركب رتابة التكرار العادى، وأنتج أنغاماً موسيقية متجددة تختلف من مقطع إلى آخر من مقاطع القصيدة!

وكان الشعراء الجاهليون يحتفلون بالتقطيع الصوتى احتفالاً واضحاً، ويحققونه من خلال المفردات اللغوية حيناً، والجمل الشعرية والأبيات حيناً آخر، محدثين به أنماطاً من الأصوات متنوعة الطول والنغمات. ولعل فى هذه الأبيات القليلة من معلقة امرئ القيس ما يوضح طبيعة هذه الظاهرة الصوتية :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها بمنجرد، قيد الأوابد، هيكل،
له أيطلا ظبى، وساقا نعامة وإرخاء سرحان، وتقريب تتفل
مهفهفة، بيضاء، غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسّجنجل!

وتلعب الصوائت (أصوات اللين) دوراً مهمًّا فى إثراء موسيقى الشعر الجاهلى وتنويعها، وهو دور نستطيع أن نتبينه من طريقة الأعشى فى استخدامها، فقد أكثر من الاعتماد عليها فى تنويع موسيقى أشعاره وتنقيتها من عناصر الرتابة الصوتية. وتنحصر أصوات اللين فى نوعين من الأصوات : أصوات اللين القصيرة، وتنشأ من ثلاث حركات هى : الضمة والكسرة والفتحة؛ وأصوات اللين الطويلة، وتنشأ من ثلاثة حروف هى : ألف المد، وياء المد، وواو المد – والفرق بين هذين النوعين فرق كمى، ذلك أن ألف المد فتحة طويلة، وياء المد كسرة طويلة، وواو المد ضمة طويلة. وقد فطن ابن جنى اللغوى المعروف إلى حقيقة هذه الأصوات بأنواعها الطويلة والقصيرة، ووعى دورها فى تشكيل موسيقى الشعر القديم، فقال فى كلام طويل نجتزئ منه هذه السطور الدالة (٤) :

"اعلم أن الحركات أبعاض لحروف المد واللين، وهى : الألف، والواو، والياء. فكما أن هذه الحروف ثلاثة، فكذلك الحركات ثلاث، وهى الفتحة والكسرة، والضمة؛ وقد كان متقدمو النحاة – رحمهم الله تعالى – يسمون الفتحة الألف الصغيرة، والكسرة الياء الصغيرة، والضمة الواو الصغيرة، وقد كانوا فى ذلك على طريقة مستقيمة، ألا ترى أن الألف والياء والواو اللواتى هن حروف توام

كوامل، قد تجدهن فى بعض الأحوال أطول وأتم منهن فى بعض، وذلك إذا وقعت بعدهن الهمزة والحرف المدعم نحو: يشاء، دابة وهن فى كلا الموضعين يسمين حروفاً كوامل ... إن الحركات أبعاض لهذه الحروف ... فمتى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذى هى بعضه" !

وقد وظف الشعراء القدامى هذه الأصوات توظيفاً فنيًا خاصًا كما قلنا، يجعل من الأبنية الموسيقية والموضوعية والشكلية لكل قصيدة وحدة متكاملة ذات مقومات فنية وصوتية متجددة - فدخول أصوات اللين فى أبنية التفاعيل العروضية قد جعل منها أبنية صوتية معقدة ومتجددة، فليس للحركات والسكنات أطوال ثابتة، لا فى ذاتها ولا فى مواقعها من أبيات القصيدة وأغراضها المختلفة كما رأينا، ولولا خشية الإطالة لأتينا بأمثلة من شعر الأعشى - خاصة - تشخص دور هذه الأصوات فى تشكيل موسيقى قصائده، فقد كان مفتوناً باستغلالها فتنة جعلت من موسيقى أشعاره نوعاً متميزاً، عبر عنه القدماء بقولهم : إنه صناجة العرب! إشارة إلى هذا التنوع الموسيقى الذى كان يأخذ عليهم أسماعهم.

(٣) ولا نحتاج فى الحقيقة إلى التدليل على هذه الحقيقة، وهى غلبة الأسلوب التصويرى على وسائل التعبير اللغوى والفنى فى الشعر الجاهلى، وتراكم الصور فى قصائده ومقطعاته على اختلاف الشعراء والأغراض، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من هذه الأداة الفنية؛ فشاعر مثل امرئ القيس، وهو من أقدم الشعراء الجاهليين الذين وصلت إلينا دواوينهم، يحرص على أن يحشد فى قصائده فيضاً من الصور التى تتراكم وتتكرر لتعبر عن معنى بعينه، وكأنه يريد تأكيده عن طريقها - فيصف، مثلاً، ضيقه بالليل فى سلسلة من الصور، فى قوله :

- وليل كموج البحر أرخى سدوله ... على بأنواع الهموم ليبتلى،
- فقلت له لما تمطى بصلبه، ... وأردف أعجازاً، وناء بكلكل،
- ألا أيها الليل الطويل، ألا انجل، ... بصبح، وما الإصباح منك بأمثل!
كأن الثريا عُلقت من مصامها، ... بأمراس كتان، إلى صم جندل!

ونستطيع أن نميز فى الشعر الجاهلى بين نوعين من الصور : صور جزئية تتراكم فى قصائده لتعبر فى أكثر الأحيان عن معنى بعينه بحيث تغدو هذه الصور المختلفة من وسائل تأكيد هذا المعنى وتثبيته كما قلنا. وهذا النوع من الصور الجزئية المتراكمة يغلب على القصائد التى تنتسب إلى المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر الجاهلى - ونجد لها أمثلة فى شعر امرئ القيس، وشعر أبى دؤاد، وعبيد بن الأبرص وغيرهم من شعراء الجاهلية المتقدمين. وقد وقفنا عند شواهد من هذه الصور فى وصف امرئ القيس لحصانه، ورأينا أنه على الرغم من تنوع الصور التى يحشدها وتراكمها فى قصيدته، فإنها تؤكد معنى بعينه، وهو قوة الحصان وسرعته - ولا بأس من أن نذكر هنا أمثلة أخرى ليتضح ما نقوله :

وقد أغتدى والطير فى وكناتها　　بمنجرد، قيد الأوابد، هيكل
كميت يزل اللبد عن حال متنه　　كما زلت الصفواء بالمتنزل
مسح إذا ما السابحات على الونى،　　أثرن غبارا بالكديد المركّل،
يطير الغلام الخف عن صهواته،　　ويلوى بأثواب العنيف المثقّل،
درير كخذروف الوليد أمرّه　　تتابع كفيه بخيط موصل!

والنوع الثانى من الصور هى اللوحات المتكاملة التى تنبسط على مساحة واسعة زمانيًا ومكانيًا، وهى لوحات يخصصها الشعراء غالباً لوصف مشاهد الظعن والصيد، وتكثر فى شعر المراحل المتأخرة من الجاهلية، وإن كان قليل منها يواجهنا فى شعر المتقدمين من الشعراء. ومن هذه اللوحات لوحة صيد القطاة التى يؤكد فيها زهير انتصار الحياة على الموت من خلال الصراع بين القطاة رمز الخير والعقاب رمز الشر؛ وتنتصر الحياة فى هذه اللوحة بعد أن تمثل القطاة الضعيفة بالعقاب الكاسر، فتلجئه إلى اليأس من صيدها، وتغدو القطاة رمزاً لغلبة الخير على الشر فى الحياة ووسيلة من وسائل تطهرها من الشر بالخير غالباً، ولنقرأ هذه القصة لزهير :

جونية كحصاة القس مرتعها بالسى، ما تنبت القفعاء والحسك،
أهوى لها أسفع الخدين مطرق ريش القوادم، لم تنصب له الشرك،
لا شىء أجود منها وهى طيبة، نفساً، بما ينجيها، وتترك،
دون السماء وفوق الأرض قدرهما، عند الذنابى، فلا فوت، ولا درك!
عند الذنابى لها صوت وأرملة، يكاد يخطفها طوراً وتهتلك،
حتى إذا ما هوت كف الغلام لها، طارت، وفى كفه من ريشها بتك،
حتى استغاث بماء لا رشاء له، من الأباطح فى حافاته البرك،
مكلل بأصول النجم تنسجه، ريح خريق لضاحى مائه حبك،
كما استغاث بسى فز غيطلة، خاف العيون فلم ينظر به الحشك،
فزل عنها ووافى رأس مرقبة كمنصب العتر دمّى رأسه النّسك!

ويدير زهير الصراع بين القطاة رمز الخير، والعقاب رمز الشر بطريقة تجعل من هذا الطائر الصغير المسالم قوة تتصدى للشر وتبطله وتعاقب صاحبه عليه، فهى لا تفوت العقاب فحسب ولكنها ترهقه وتبدد قواه، وتدمى آخر الأمر رأسه؛ والغلام الذى يظن، هو الآخر، أنها وقعت فى يده بعد أن أجهدها الطيران هرباً من الوحش الذى يلاحقها، لا يلبث أن يكتشف أنه لم ينل منها إلا بعض ريشها. إن زهيراً فى هذه اللوحة، مثل غيره فى اللوحات الأخرى، يعتمد على عنصرين هما : الحركة والمفارقة؛ وتتمثل المفارقة فى ضعف القطاة وقوة العقاب، وهو ضعف قد ألجأها إلى إعمال الحيلة الكفيلة بتحقيق نجاتها من شره، فتقوده إلى غيطة ملتفة الأشجار، ظاهرة المياه لتحول بين العقاب وبين الاستمرار فى مطاردتها. وتتمثل الحركة فى هذه المناورات العنيفة بينهما، فالعقاب يهوى عليها من المرقبة، أى يسقط عليها سقوطاً عنيفاً، ولكنه سقوط لم ينتج شيئاً، فقد ظلت بالنسبة له "لا فوت ولا درك" كما لم يبق فى كف الغلام من ريشها إلا "بتك"!

ونستطيع حين نضم هذه الملاحظات المتفرقة عن صناعة الصورة فى الشعر الجاهلى بعضها إلى بعض، أن نرد العناصر التى تؤلفها إلى أصل واحد خرجت منه

بقية العناصر الأخرى، هو احتفال الشعراء الجاهليين باختزال لحظات زمنية بعينها؛ وهى لحظات كانت تطول وتقصر حسب طبيعة الموقف النفسى الذى يقفه الشاعر من أحداث الحياة من حوله. وقد أخذت هذه اللوحات، منذ أيام امرئ القيس وعبيد بن الأبرص وأبى دؤاد وغيرهم شكلاً فنيًّا وموضوعيًّا بعينه، فجاءت سريعة فى حركاتها، ومركزة فى عناصرها، ثم أخذت تتسع وتنبسط ويمتد زمنها شيئاً فشيئاً على نحو ما نرى فى هذه اللوحات التى خصصها الشعراء لوصف الظعن وصيد الحيوان كما قلنا.

وكان لاعتماد الشعراء فى هذه اللوحات وغيرها من الصور الجزئية على عنصر الزمن واتخاذه أصلاً فى بناء صورهم، أثره فى أن يبرز فيها عنصران آخران، هما : المقابلة والحركة، فلا تخلو صورة من صور هذا الشعر على اختلاف موضوعها من عناصر ثلاثة : الزمن، والتقابل، والحركة!

وتلعب المقابلة فى صور الشعر الجاهلى ولوحاته دوراً بارزاً، فيقابل الشعراء فى وصف الطلل بين إرادة الموت وإرادة الحياة، ويقابلون فى قصص الصيد بين الضعف والقوة، واليأس من النجاة والأمل فيها، وبين الشر والخير .... إلى غير ذلك من التقابلات التى تثرى هذه الصور واللوحات وتبعث فيها حركة وحياة.

ومن يتأمل صور الشعر الجاهلى فى أغراضه المختلفة يلاحظ حرص الشعراء على توفير ألوان مختلفة من الحركة فيها، وهى حركة قد تخفى وتدق أحياناً حتى لا تكاد تتراءى لقارئه فى وضوح، وتصخب أحياناً أخرى وتعلو حتى لتكاد تصم الآذان. ولم يكتف الجاهليون باختيار الصور التى لها حركات ظاهرة، ولكنهم كانوا يحرصون على بعث الحياة فى الصور الثابتة، سواء أكان ذلك يخلق لحظة زمنية بعينها تسرى حركتها فى سائر أجزاء الصورة، أو باختيار ألفاظ مشتقة من الحركة أو ما يوحى بها، وهو نوع من التصوير يخفى ويدق ويحتاج إلى تأمل عميق فى صور الجاهليين المختلفة! وفى هذه الأبيات القليلة ما ينهض بتصوير هذه الظاهرة :

- فامرؤ القيس، حين يصف صاحبتيه بطيب الرائحة، لا يعبر عن ذلك تعبيراً مجرداً، وإنما يؤكده من خلال صورة أو لنقل من خلال موقف لهما يموج بالحركة موجا، فيقول :

إذا قامتا تضوع المسك منهما　　نسيم الصبا، جاءت بريا القرنفل!

ويصف ظلمة الليل معبرا عن أحزانه وضيقه برتابة الحياة من حوله، فيبث في سواد الليل حياة ويبعث فيه حركة يستمدها من ظواهر الطبيعة من حوله، فيقول :

وليل كموج البحر أرخى سدوله　　على بأنواع الهموم ليبتلى،
فقلت له لما تمطى بصلبه　　وأردف أعجازا، وناء بكلكل:
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل،　　بصبح، وما الإصباح منك بأمثل!

وعنترة حين يعمد إلى وصف صاحبته عبلة بجمال العينين، يختار لذلك صورة يبث فيها لونا من الحركة الرشيقة، حركة الشادن، ولد الغزال، حين ينظر إلى أمه في دلال الولد الوحيد وحبه، فيقول :

وكأنما نظرت بعيني شادن　　رشأ من الغزلان ليس بتوأم

ويقول واصفاً رائحتها من خلال صورة مركبة من الحركة والحياة، فيقول :

وكأن فارة تاجر بقسيمة　　سبقت عوارضها إليك من الفم
أو روضة أنفا تضمن نبتها،　　غيث قليل الدمن ليس بمعلم،
جادت عليها كل عين ثرة،　　فتركن كل حديقة كالدرهم!

فهذه المرأة حين تهوى إليه ليقبلها تنتشر من فيها رائحة طيبة كالمسك تسبق عوارضها إلى أنفه! وحين يصف امرؤ القيس جمال جيد صاحبته يضفي عليه حركة يستعيرها من جيد الظبية حين تمده في حركة رشيقة، أو كما يقول "تنصه" :

وجيد كجيد الرئم ليس بفاحش　　إذا هي نصته، ولا بمعطل

وعلى هذا النحو تجرى صور الشعر الجاهلي ولوحاته، حافلة بالتقابل والحركة والزمن؛ وهي ظواهر ظلت تنمو وتتطور حتى استحالت في شعر زهير على وجه الخصوص، إلى ظواهر فنية تغرى بالتأمل والتفسير، فقد امتزج في صوره القديم الموروث بالجديد المتطور امتزاجا جعل منها صيغا تصويرية مركبة دالة وثرية بالرموز. ولم يتوقف زهير عند هذا النوع من الصور وإنما اتجه في بعض أشعاره إلى صنع نمط جديد من الصور التي يمكن أن نطلق عليها، اصطلاحا "الصور

الذهنية"، وهى صور على الرغم من أنه يستمد عناصرها من واقع الحياة من حوله بنباته وحيوانه وجماده، فإنه كان يضفى عليها نزعة عقلية تقطع ما بين هذه الصور وهذه العناصر التى تدخل فى بنائها. ومن هذه الصور الذهنية صورة أو فلنقل لوحة مؤلفة من صور جزئية يبث من خلالها رؤيته فى الحروب القبلية التى كانت تحرق الحياة الإنسانية من حوله حرقاً، فيقول :

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم ... وما هو عنها بالحديث المرجّم،
متى تبعثوها، تبعثوها ذميمة، ... وتضر إذا أضريتموها فتضرم،
فتعرككم عرك الرحى بثفالها، ... وتلقح كشافاً ثم تحمل فتتئم!
فتنتج لكم غلمان أشأم، كلهم ... كأحمر عاد، ثم ترضع فتفطم،
وتغلل لكم ما لا تغل لأهلها : ... قرى بالعراق من قفيز ودرهم!

وقيمة هذه الصور الذهنية موكولة من الناحية الفنية، إلى ما تحققه من أثر فى نفس قارئها، وما توحى إليه به من كراهة الحرب، وبشاعة نتائجها.

ويلاحظ قارئ هذه الصور، بالإضافة إلى ما قلناه، أن عناصرها وإن كانت مستمدة من واقع الحياة، فإنها تستحيل، فى أحيان كثيرة، إلى صور غريبة منبتة عن واقع الحياة نفسها؛ وفى عبارة أخرى أكثر تحدداً، إن الشعراء كانوا يعمدون إلى تحريف الواقع بتحريف صوره - ويتجلى هذا التحريف فى مظهرين غالبين : إسباغ نزعة مثالية على ما يصورونه من أحداث وأشياء، فالمرأة التى يتغزل الشاعر فيها تستحيل إلى "تمثال" يشخص جمالها فى صورة مثالية، والناقة التى تحمل الشاعر فى رحلته وراءها ناقة أسطورية فى قوتها وسرعتها، والحصان الذى يمتطيه الفارس فى الصيد حصان هو الآخر لا يشاكل غيره من الخيل المعروفة فى الحياة الجاهلية، ولكنه حصان لا يتعب ولا يعرق، ويطول فى الصيد سائر الحيوانات التى يطاردها؛ والمطر الذى ينزله الشاعر على الأطلال؛ لبعث الحياة وتطهيرها.

(٤) وينبغى حين نأخذ فى وصف لغة الشعر الجاهلى، أن نعى هذه الحقيقة وهى أننا بإزاء لغة ذات صفتين أساسيتين : الأولى، أنها لغة فطرية، بمعنى أنها لغة تفتحت على مشاهد

الحياة البدوية والطبيعة الصحراوية، ومعتقدات الجاهليين وعاداتهم، وهى لا تزال غضة فتأثرت بها وانطلق خيالها الفطرى فأنتج فيضاً من التصورات والمبالغات الساذجة، التى تخلو من التكلف والافتعال؛ والصفة الثانية، أنها لغة منطوقة لا يحد من تطورها شيء من القيود التى تحول دون تطور غيرها من اللغات المكتوبة، وقد جعل ذلك منها فى قصائد الشعر الجاهلى المختلفة، أشبه ما تكون بالتجارب اللغوية المتجددة. وقد أنتج ذلك – فطرية اللغة وقدرتها على التجدد الدائم، وحرية الشعراء فى توظيفها – لغة شعرية تلاشت الحواجز بين ألفاظها، وتراسلت دلالاتها، فأصبحت فيها القطاة، والمهاة، والحية، والبقرة، والظبية، والشمس، والغمامة المشرقة، وبيضة الأدحى، والدرة، والدمية أسماء حقيقية للمرأة؛ والسحاب، والإران، والنعامة والسفينة والسيل، والصخرة، والنخلة، والعقاب، والظبى، والعير، أسماء حقيقية للناقة – كما أنتج ذلك فيضاً من الألفاظ التصويرية، ونريد بها الألفاظ التى تشكل أبنيتها صوراً شعرية؛ وفيضاً من الألفاظ التى تعبر عما يعرف بـ "صفات الماهية".

ولما كانت لغة الشعر الجاهلى بصفاتها تلك لغة خاصة لا تشاكل لغة الجاهليين العامة، فقد وجد فيها شعراء العربية فى مختلف العصور معيناً ثرًّا لا يتوقفون عن الأخذ منه، وهو سلوك فنى جعل من لغة الشعر العربى قديماً وحديثاً لغة تراثية على نحو ما سوف نرى.

(٢)

وأما المرحلة الثانية من حياة الشعر العربى القديم فهى مرحلة العصر الأموى – وعلى الرغم من أن شعراء هذا العصر قد ألزموا أنفسهم إلزاماً صارماً بأصول الشعر الجاهلى، فإنهم، تحت تأثير الحضارة الوافدة، وتطور الحياة الاجتماعية، وتعقد الأحداث السياسية، أحدثوا فيها بعض التغييرات التى ساعدتهم على مواجهة أحداث الحياة الجديدة مواجهة خصبة ومنتجة. وقد تجلت هذه التغييرات فى ظاهرتين واضحتين :

الأولى، انفصال الغزل عن أغراض القصيدة الأخرى، واستقلاله بنفسه، فى شكل مقطوعات شعرية قصيرة حيناً، وقصائد طويلة حيناً آخر، وتوظيفه، سواء فى صورته الجديدة أو القديمة، للتعبير عن قضايا الحياة فى صورتها السياسية أو الاجتماعية – وفى اختصار، إن الغزل فى الشعر الأموى قد تحول إلى معادل موضوعى وفنى يرمز الشعراء به إلى قضايا الحياة من حولهم.

وتتمثل الظاهرة الأخرى فيما أحدثه الشعراء الأمويون من تحريفات فى لوحات الأغراض الشعرية، وهى تحريفات خرجت بهذه الأغراض عن معانيها ورموزها النمطية المألوفة فى القصيدة الجاهلية إلى معان ورموز جديدة تشف عن مواقف ورؤى مختلفة! ومن هذه اللوحات : لوحة الطلل؛ ولوحة الرحلة؛ ولوحة السيل؛ ولوحة الثور الوحشى.(٥)

* وقد كان الشاعر الجاهلى يصدر فى وقوفه على الطلل عن "فلسفة" عامة تتلخص فى ثنائية ألزم نفسه بالتعبير عنها فى مقدمات قصائده هى رفض موت الطلل واندثاره، والسعى إلى بعث الحياة فيه؛ وقد حقق ذلك من خلال إحكام الصلة بين الطلل والمرأة الراحلة، رمز الخصب، وإيراد سيل من الصور المادية التى تؤكد قدرة الطلل على مقاومة الفناء. ولكن الوقوف على الطلل فى الشعر الأموى قد تحول إلى موقف معاد من الطلل نفسه، إلى بغض وحقد حملا الشاعر على أن يرى الخراب فى كل شىء؛ فى ديار المحبوبة الراحلة، وبقايا المسجد المتهدم، كما حملاه على إدانة الطلل ومعاقبته بالرجم والموت، ودفنه وإهالة التراب عليه، بدلاً من إحيائه والدعوة له بالسقيا!

* وإذا كان الشاعر فى القصيدة الجاهلية حريصا على اللحاق بالمرأة الراحلة، رمز الخصوبة ليعيد عن طريقها الحياة والخصب إلى الديار التى هجرتها، فى رحلة مضنية يعد لها راحلة قوية، ناقة، يبالغ فى وصف قوتها ورصد سرعتها؛ تأكيداً لإصراره على بعث الحياة فى الديار الموات؛ فإن هذه الناقة القوية لا تلبث أن تتراءى لنا فى الشعر الأموى، فى صورة أخرى : قد جف ماء عينيها، وأصبحت خوصاء، وحوصاء، وعوراء مسلوبة الإرادة! وفى اختصار، إنا فى هذا الشعر أمام ناقة فقدت دورها فى الحياة بأكمله، ذلك الدور الذى تفيض أشعار الجاهليين فى وصفه : فهى لا تدر لبناً، ولا تربى

فصيلاً، ولا تحمل هودجاً، ولا تنقل ماءً، ولا توصل صاحباً! صورة مهولة للتحول الفاجع الذى جعل منها هيكلاً خاوياً مثل "المشجب" لا معنى له ولا دور يؤديه؛ وهو تحول نشأ عن تحريف الصورة الجاهلية للناقة، يشف عن مواقف ورؤى أخرى لأحداث الحياة من حوله ! أو قل : إنها أصبحت "معادلاً موضوعياً" لقضايا سياسية واجتماعية(٦)!

* والسيل الذى يراه الجاهلى مشهداً من مشاهد هجوم الطبيعة الضارى على الإنسان، ويتخذ منه وسيلة لتطهير وجه الحياة الجاهلية من الدماء والأشلاء؛ فهو، أى السيل فى قصائد الجاهليين، "يتعقب الشر حيثما وجد، فيستنزل الذئب كارهاً من أعلى الجبل، ويطارد السباع حتى يغرقها، ويقتلع جذور العنصل ذى المرارة من باطن الأرض، ويجرف جذوع النخل الخاوية، ولا يترك إلا ما ينفع الناس من بنيان قوى ... وكائنات مسالمة لم تشوه يوماً وجه الحياة"، ولكن هذا السيل يتحول فى الشعر الأموى إلى قوة مدمرة تقضى على الأخضر واليابس "فتقتلع النخل الرطاب، والزيتون المثمر وغير المثمر، والسدر" ولا تترك من الحيوان والكائنات إلا الجراد ليأكل الأخضر من النبات إذا بقى شىء منه(٧)!

* ولوحة الثور الوحشى فى الشعر الأموى صورة أخرى لهذا التحريف الذى أحدثه الشعر فى صورته الجاهلية، فالثور الوحشى الذى يتراءى فى أشعار الجاهليين كائناً نبيَّلا، حريصاً على العمل، فيكون "صيدنانياً" حيناً، أى صانعاً للقدور من الحجارة، أو "حداداً"، أو "بيطرياً" يشفى الإبل من أمراضها، أو "خرازاً" يخرز الجلود ويثقب اللآلئ، أو "قاضى نذور" أو "حواريًّا" يبتغى زلفى إلى الله حيناً آخر! إلى غير ذلك من الأعمال التى أناطها الشعراء الجاهليون به؛ هذا الثور نفسه يسلبه الشعراء الأمويون صفاته النبيلة، ويحولونه، فى بعض لوحاتهم، إلى كائن لاهٍ، جاعلين منه "أميراً"، و "أخاً للأمير"، ومقيمين منه "مرزباناً" أى حاكماً، و "فيخماناً للقرية" أى نبيلاً لها وكبيراً! وهو أخيراً كائن "مخمور" لا يعمل ولا يفيد(٨)!

* وإذا كانت حركة التطور قد اتجهت فى الشعر الأموى إلى تطوير المضمون، فإن حركة التطور فى المرحلة الثالثة، مرحلة الشعر العباسى، قد اتجهت إلى تطوير

"الصيغة البلاغية" عامة، والاستعارة من بينها خاصة، وهو ما جعل منها حركة تطور فى الشكل أكثر منها حركة تطور فى المضمون على نحو ما تتمثل فى شعر أبى تمام خاصة الذى أثارت استعاراته لجدتها وغرابتها اللغويين ونقاد الشعر الذين رأوا فى صنعته الفنية خروجاً على "عمود الشعر"؛ ولا يعنينا هنا مراجعة هذه الآراء بقدر ما يعنينا تأكيد هذه الحقيقة، وهى أن ما نسميه تراثاً شعريًّا جاهليًّا لم يبق فى العصرين الأموى والعباسى، على صورته الجاهلية، ولكنه حقق على أيدى هؤلاء وأولئك من الشعراء تطورات خصبة فى الشكل والمضمون، باعدت، إلى حد كبير، بين الشعر فى صيغته العباسية، والشعر فى صيغته الجاهلية، وإن ظلت الأصول العامة ممتدة، فى هذا التراث الشعرى كالخيط السميك الذى يصل جديده بقديمه.

(٣)

حاولنا فى الصفحات الماضية أن نقدم رصداً نقديًّا لمقومات التراث الشعرى، الفنية والموضوعية، فى مسيرته من الجاهلية حتى العصر العباسى، على نحو ما تتجلى فى أبنيته التصويرية، والموضوعية، واللغوية، والصوتية – وهو تراث كان بين أيدى الشعراء العرب المحدثين الذين اتخذوا منه مثلاً فنيًّا أعلى، التزموا بمحاكاته والصدور عنه فى تجاربهم الشعرية الحديثة على اختلافها وتنوعها – ونريد الآن أن ندخل إلى رصد الظواهر التراثية التى انتقلت من هذا الشعر إلى شعر المحدثين بهذه الملاحظات العامة :

الملاحظة الأولى، أن ما نسميه "تراثاً شعريًّا" هو محصلة التطورات التى حققها هذا الشعر فى حياته الجاهلية والإسلامية – وهى تطورات غيرت فى العصور الإسلامية، من صورته الجاهلية تغييرات خصبة فى الشكل والمضمون على نحو ما رأينا.

والملاحظة الثانية، أن الشعراء المحدثين لم يعودوا فى محاكاتهم لهذا التراث القديم، إلى الصورة التراثية التى آل إليها فى شعر العباسيين وحدهم، ولكنهم حرصوا على الإفادة من تجارب الشعراء القدماء فى مختلف العصور : الجاهلية والأموية والعباسية.

والملاحظة الأخيرة، أن رصد ما أنجزه المحدثون من تطورات فنية وموضوعية في الصيغة الشعرية الحديثة، تفضى بنا إلى هذه الحقيقة، وهى أن القديم يمتد فى الجديد امتداداً فنيًّا وموضوعيًّا، لدرجة تحملنا على الزعم بأن المحدثين لم يبتدعوا جديداً، وإنما طوروا قديماً ! وفى لغة نقدية حديثة "إن القديم يتناص فى الحديث" فى أشكال ودرجات متفاوتة، إذا صح ما نذهب إليه من تفسير.

ونستطيع، تيسيراً لهذا الرصد، أن نفرق فى تراث الشعر الحديث بين ثلاث مراحل اتخذ فيها هذا "التناص" فى كل مرحلة شكلاً بعينه هى : مرحلة الإحياء؛ ومرحلة التطور؛ ومرحلة التجديد :

فأما **مرحلة الإحياء** فقد بدأت فى منتصف القرن التاسع عشر، بعد خروج تركيا من العالم العربى، وكانت لهذه المرحلة من الإحياء غاية محددة هى إعادة الحياة إلى التراث العربى القديم، فى أشكاله المختلفة، الأدبية والدينية؛ إيجاداً لنقطة بدء صالحة للتطور من ناحية، وابتداعاً لصيغة شعرية قادرة على التعبير عن قضايا البيئة الجديدة من ناحية أخرى. ويعد البارودى، فيما يتصل بالشعر، رائد مرحلة الإحياء الشعرى، ومن ثم فإن مراجعة تراثه الشعرى ومقابلته بالتراث الشعرى القديم، يمكن أن تطلعنا على وسائله إلى تحقيق هذه الغاية الإحيائية، وتكشف عن الأشكال والظواهر الفنية التى انبثت فى صيغته الشعرية ثم فى صيغة شعراء المرحلتين الأخريين من بعده.

ولدينا من تراث البارودى الشعرى ثلاثة أنواع هى : مختاراته الشعرية، ومعارضاته لقصائد ومقطوعات من الشعر العربى القديم؛ وديوانه الذى أملت قصائده عليه مناسباتٌ مختلفة، خاصة وعامة، سياسية واجتماعية وعاطفية.

وقد تضاربت الآراء حول الفترة التى قام فيها البارودى بإعداد مختاراته، فقد طبعت بعد عودته من المنفى فى عام ١٩٠٠ - وكان قد كف بصره. ومعنى ذلك أنه لابد أن يكون قد اختارها قبل ذلك بزمن طويل، والراجح أنه اختارها فى أثناء رحلته إلى تركيا فى سنة ١٨٥٧ حيث أقام هناك ست سنوات أتاحت له أن يطلع على نفائس المخطوطات التى كانت تملأ خزائن الكتب فى الآستانة، وأن يختار منها هذا الكم الضخم

من الشعر، وأن يستنسخ كثيراً من الدواوين الشعرية[٩]، وأن يداوم على قراءتها. وتحديد هذا الوقت المبكر لإعداد البارودى لمختاراته يؤيده اتجاهه الفنى فى نظم أشعاره التى يتكئ فيها على الشعر القديم على نحو ما يفهم من إشاراته التى يقدم بها لبعض أشعاره التى نظمها فى بداية حياته الفنية، أو يروض فيها القول على طريقة القدماء على حد تعبيره[١٠]. ويظهر أن وجوده بالآستانة واطلاعه على نفائس المخطوطات فيها قد مهد له أن يكوّن "ذاكرة شعرية تراثية" تئول مادتها إلى ما قرأه من أشعار، وهى ذاكرة بنت ذوقه الشعرى وحددت طريقته فى نظمه.

وقد أحصى الدكتور محمود مكى فى دراسته القيمة عن مختارات البارودى[١١] ثلاثين شاعراً من فحول الشعراء العباسيين، بدءًا من بشار بن برد (ت ١٦٧) من مخضرمى الدولتين، وانتهاء بابن عنين الدمشقى (ت ٦٣٠)؛ "ومعنى ذلك أن مختارات البارودى تغطى نحو خمسة قرون من تاريخ الشعر العربى، هى فى الوقت نفسه عمر الدولة العباسية" منذ قيامها حتى سقوطها حين اجتاحت جحافل التتار بغداد. وكان الشعر العربى قد حقق فى هذه القرون الخمسة أقصى ما انتهى إليه من تطور فنى وموضوعى فى تاريخه القديم، وهو التطور الذى قلنا : إنه قد اتجه إلى الانحراف بالصيغة البلاغية المأثورة أكثر من اتجاهه إلى تطوير موضوعاته ومعانيه، على عكس ما رأينا فى العصر الأموى. وقد عبر البارودى نفسه عن إعجابه بفن هؤلاء الشعراء العباسيين الذين، فيما يقول، قد ترسم خطاهم فى أشعاره، فقال

مضى حسن فى حلبة الشعر سابقا	وأدرك لم يسبق، ولم يأل "مسلم"،
وباراهما "الطائى" فاعترفت له،	شهود المعانى بالتى هى أحكم،
وأبدع فى القول "الوليد" فشعره،	على ما تراه العين، وشى منمنم،
وأدرك فى الأمثال "أحمد" غاية،	تبذّ الخطى، ما بعدها متقدم،
وسرت على آثارهم ولربما،	سبقت إلى أشياء والله أعلم!

وتعنينا فى هذه الأبيات إشارات الشاعر إلى طبيعة الصنعة الفنية التى تميز شعر هؤلاء الشعراء من شعر غيرهم من الشعراء الآخرين – وهى صناعة وعاها البارودى

وحاكاها فى قصائده كما يقول ! وقد بلغت أعداد الأبيات التى اختارها ما يقرب من أربعين ألف بيت من عيون الشعر العباسى.

وقد أنتجت هذه القراءة الواعية والمستوعبة للتراث الشعرى القديم لدى البارودى، ميلاً إلى معارضة بعض القصائد القديمة، جاهلية وأموية وعباسية. وكان لابد أن يؤدى ذلك كله : وعى البارودى بالحاجة إلى تجديد لغة الشعر، وسعة إطلاعه على الشعر القديم، وسلامة ذوقه فى اختيار روائعه، ومعارضته بعض قصائده، إلى ما أدى إليه فعلاً، وهو الاتجاه فى نظم أشعاره اتجاهاً تراثياً خالصاً، لغة وأغراضاً وصوراً ومعانى ! وفى اختصار أن "يحاكى" البارودى فى نظم أشعاره قصائد الشعر القديم !

* ولا نحتاج فى الحقيقة إلى تأكيد أن البارودى لم يكن بمقدوره ابتداع لغة شعرية عصرية لسببين: الأول، أن لغة الأدب على أيامه كانت قد ترديت فى هوة الضعف، وأخذت العامية تغلب على ألفاظها وأساليبها. والثانى، أن اللغة العربية تعانى من ثنائية لغوية تتمثل فى وجود لغتين، فصحى وعامية، وأن للشعر العربى لغة خاصة موروثة من أشعار الجاهليين خاصة وغيرهم من الإسلاميين عامة، ومغزى ذلك أن تجديد لغة الشعر وبعث الحياة فيها لم يكن ليتهيأ للبارودى أو غيره من شعراء مرحلة الإحياء إلا بمحاكاة لغة الشعر العربى القديم على نحو ما تتجلى فى نماذجه الجيدة، محاكاة واعية.

وعلى خلاف ما يذهب إليه جمهرة الدارسين من أن البارودى كان فى نظم أشعاره، يمتاح من تراث الشعر العباسى بوصفه صيغة فنية مقاربة فى حداثتها لعصر البارودى ومناسبة لظروفه، فإن مراجعة ديوانه تفضى بنا إلى هذه الحقيقة وهى : أنه فى ذوقه الفنى وصوره ومعانيه وأغراضه، شاعر بدوى يحاكى حياة البدو ويحتذى أشعارهم. وقد تلطف يوسف خليف فى بحثه الخصب عن "شعر البارودى بين التراث والمعاصرة"[١٢] فى نقد هذه النزعة البدوية بأنها قد "انحدرت إليه من كثرة معايشته للتراث القديم، وحلمه بالفارس العربى القديم بكل ما فيه من مثالية، احتفظ التاريخ والشعر العربى بصورة قوية منها"، وهى صورة تتراءى الفروسية العربية من خلالها، مزاجاً عبقريًّا من الشجاعة والفتوة والمروءة والنجدة والكرم، وأيضاً من الحب والخمر والصيد

والاستمتاع بالطبيعة. وفى عبارة مختصرة : التمسك بالقيم الرفيعة والمثل العليا من ناحية، والاستمتاع بكل ما فى الحياة من متع من ناحية أخرى"! ويعتمد يوسف خليف فى تأكيد حب البارودى للبادية وعشقه لقيمها على ما جاء فى نونيته التى قالها فى منفاه يشكو من حياة المدينة ويحلم بحياة البادية، ومنها قوله :

محا البين ما أبقت عيون المها منى   فشبت ولم أقض اللبانة من سنى!

فإن لم تجد فى المدن ما شئت من قرى،   فأصحر فإن البيد خير من المدن،
صحار يعيش المرء فيها بسيفه،   شديد الحُميا غير مغض على دمن،
وأى حياة لامرئ بين بلدة،   يظل بها بين العواثن والدخن،
لعمرى لكوخ من ثمام بتلعة،   أحب إلى قلبى من البيت ذى الكنّ،
وأطرب من ديك يصيح بكوة،   أراكية تدعو هديلاً على غصن،
وأحسن من دار وخيم هواؤها   مبيتك من بحبوحة القاع فى صحن،
ترى كل شىء نصب عينيك ماثلاً،   كأنك فى دنياك فى جنتى عدن!
تدور جياد الخيل حولك شذباً   تجاذب أطراف الأعنة كالجن!
إذا سمعت صوت الصريخ تنصبت،   فتدرك ما لا تبصر العين، بالأذن!
فتلك لعمرى عيشة بدوية   موطأة الأكناف، راسخة الركن

ومن الطريف أن هذه الأبيات نفسها، بما فيها من دعوة إلى إيثار البادية على الحاضرة، محاكاة أو فلنقل : "تقليد" لأبيات معروفة لامرأة بدوية كانت زوجاً للخليفة الأموى معاوية بن أبى سفيان، هى "ميسون بنت بجدل الكلبية"، وكانت كرهت البقاء فى الحاضرة، وفضلت العودة إلى موطنها فى البادية – وعبرت عن ذلك فى هذه الأبيات الطريفة التى تقاربها فى لغتها ومعانيها أبيات البارودى :(١٣)

لبيت تخفق الأرواح فيه   أحب إلى من قصر منيف،
وبكر يتبع الأظعان سقياً   أحب إلى من بغل زفوف،
وكلب ينبح الطراق عنى   أحب إلى من قط ألوف!

ولبس عباءة، وتقر عينى أحب إلى من لبس الشفوف،
وأكل كسيرة فى كسر بيتى أحب إلى من أكل الرغيف،
وأصوات الرياح بكل فج أحب إلى من نقر الدفوف،
وخرق من بنى عمى نحيف أحب إلى من علج عليف،
وخشونة عيشتى فى البدو أشهى إلى نفسى من العيش الطريف،
فما أبغى سوى وطنى بديلاً فحسبى ذاك من وطن شريف!

وقد امتدت هذه النزعة البدوية إلى أغراض شعره جميعاً : الوصف، والغزل، والمديح، والرثاء، والحكمة والمثل؛ لغة ومعانى وصوراً كما قلنا من قبل، حتى تحولت بشعره إلى تقليد خالص لقصائد الشعر القديم، واحتذاء تام للغته وصوره ومعانيه؛ ولا نظن أن حب البارودى للبادية كاف وحده لتعليل غلبة هذه الظاهرة الفنية على أشعاره، فقد كان رحمه الله يؤثر، على عكس ما يقول فى هذه الأبيات، الحياة فى أجمل أحياء القاهرة المتميزة بقصورها والغنية بحدائقها، فيقول، مثلاً، واصفاً روضة المقياس، ومتغنياً برياضها ومائها :

ألا حى بالمقياس ريا المعالم وقل لها منا تحية قادم،
ملاعب آرام، ومأوى حمائم ومسقط أنداء، ومسرى نسائم،
أحاطت به للنيل من كل جانب جداول تسقيه سلاف الغمائم،
تدور مدار الطوق من حيث نلتقى مسيراً، وتنسل انسلال الأراقم،
إذا ضاحكتها الشمس رفت متونها رفيف الثنايا خلف حمر المباسم،
وإن سلسلتها الريح أبت سبائكاً مقدرة، كالوشم فوق المعاصم،
تجوس خلال الباسقات، وتنتهى إلى ساعد فى غمرة النيل ساجم،
ترى حولها الأشجار ولهى مكبة على الماء، فعل الصاديات الحوائم،
ومنبعثات فى الهواء، كأنها ببارق لهو ركزت فى المواسم،
من اللاء قد آلين يشربن، أو تلى منابتها غور البحار الخضارم

ويقول، من قصيدة أخرى، متغنياً أيضاً بخضرة ضاحية المقياس ومائها :

أرى نفحة دلت على كبدى الوجدا ... فمن كان بالمقياس أقربكم عهدا؟
إذا انبعثت فيه النسائم خلتها ... تنير على متن الغدير به بردا،
كأن الصبا تلقى عليه إذا جرت ... مسايل فى الأرقام أو تلعب النردا
أقام الربيع الطلق فى حجراتها ... وأسدى لها من نعمة النيل ما أسدى،
فلله كم من صبوة كان لى بها ... رواح إلى حسانة الجيد أو مغدى،
إذا الدهر لم يخفر ذماماً، ولم يخن ... نظاماً، ولم يحمل على ذى هوى حقدا،
تدور علينا بالأحاظى شموسه ... وتمسى علينا طير أنجمه سعدا،
ويارب ليل لفنا بردائه ... عناقاً، كما لف الصبا البان والرندا،

....

* ويتراءى البارودى شاعراً بدويًا فى قصيدة طريفة يمدح فيها الخديوى إسماعيل ويصف موكبه عند عودته من الآستانة لتولى حكم مصر، فيرى فى هذا الموكب رحلة صحراوية من نوع تلك الرحلات "الخيالية" التى كان الشعراء الجاهليون يفتتحون بها قصائدهم، فيقول :

أقول لركب مدلجين، هفت بهم ... رياح الكرى، ميل الطلى والعمائم
تجد بهم كوم المهارى لواغباً، ... على ما تراه، داميات المناسم،
تصيخ إلى رجع الحداء كأنها ... تحن إلى إلف قديم مصارم،
ويلحقها من روعة السوط جنة ... فتمرق شعثا من فجاج المخارم،
لهن إلى الحادى التفاتة وامق، ... فمن رازح معى، وآخر رازم،
ألا، أيها الركب الذى خامر السرى، ... بكل فتى للبين أغبر ساهم،
قفا بى قليلاً، وانظرا بى أشتفى ... بلثم الحصى بين اللوى فالنعائم،
فكم عهد صدق مرّ فيه، وأعصر ... تولت عجالا دون تهويم نائم!

فإذا ما خلص إلى مديح الخديوى إسماعيل، جعل منه ممدوحاً قديماً أمويًا أو عباسيًا، موصوفاً بالكرم، وعراقة النسب والشجاعة، وسداد الرأى إلى غير ذلك من الصفات التى تتردد فى قصائد المديح القديمة، فيقول :

وما هاجنى إلا عصيفير روضة | على ملعب من دوحة الضال ناعم،
كأن العصيفير استطير فؤاده، | سروراً بدب المكرمات الجسائم،
أبو المجد، نجل الجود، خال زمانه | أخو الفخر "إسماعيل" خدن المكارم،
قشيب الصبا، كهل التدابير جامع | صنوف العلا والمجد فى صدر جازم،
تجمع فيه الحلم، والبأس، والندى، | فليس له فى مجده من مزاحم،
ذكاء "إرسطاليس" فى حلم "أحنف" | وهمة "عمرو" فى سماحة "حاتم"!
له تحت أستار الغيوب وفوقها | عيون ترى الأشياء، لا وهم واهم،
فنظرته وحى، وساكن صدره | فؤاد خبير، ناطق بالعظائم!
تكاد لعلياه الملائك ترتمى | على كتفيه كالطيور الحوائم!

هو السيف فى حديه لين وشدة | فتلقاه حلو البشر، مر المطاعم،
تراه لدى الخطب الملم مجمعاً | عرى الحلم، ثبت الجأش ماضى العزائم،

فلولا ندى كفيه أوقد بأسه، | لدى الروع أطراف الظبا واللهازم!

وما الشعر من دأبى، ولا أنا شاعر | ولا عادتى نعت الصوى والمعالم،
ولكن حدانى جوده، فاستثارنى، | لوصف معاليه العظام الجسائم!

كما يتراءى لقارئه فى قصيدة أخرى، شاعراً جاهليًّا يقطع الصحراء الموحشة على ظهر ناقة أسطورية لا تمل ولا تتعب، فيقول :

بروعاء المسامع ما تمطت | بحمل بين سائمة مخاض،
خرجت بها على البيداء وهناً | خروج الليث من سدف الغياض،
تقلب أيدياً متسابقات، | إلى الغايات كالنبل المواضى،

مـــددت زمـامهـا والصبـح بـــاد فمـا كفكـفتهـا والليـل غـــاضى،
فمـا بلغـت مغيب الشمـس حتـى أضـــافت آتيـــاً منــه بماضـــى،
أحـــــال السـير جرتهـا رمـــاداً فـراحت وهـى خـاويـة الـوفاض،
ومـــا كـانــت لتسـأم غـير أنـــى رميت بها اعـتزامى واعـتراضى،
هتكـت بهـا سـتـور الليـل، حتـــى خـرجـت من السـواد إلى البياض!

* والغزل وهو فن ذاتي خالص، ينبثق، فـي أكـثر الأحيـان، مـن تجارب خاصـة يوظفها الشعراء فى التعبير عن مواقفهم من الناس والحياة من حولهم، لم ينج هـو الآخـر، من غزو "النزعة البدوية" التـى أحالتـه إلى تجارب "غيريـة" عملـت علـى تزييـف الطاقـة العاطفية التى تنساب فى لغته وصوره ومعانيه، لأنها مثل غيرها، عواطـف مجتلبـة صنعهـا الشعـراء القـدامـى مـن جهـة، والمعجـم اللغـوى المستعار مـن جهـة أخـرى، فالبـارودى يكثر من ترديد الأسماء الموروثة التى تـدور فـى أشـعار القدمـاء مـن مثـل : ريـا، وليلـى، ولمياء، ومية .... كما يحن فى غزلياته إلى صورهم ومغانيهم، فى مثل قوله :

أحـن إلـــى وادى النقــا ويسـرنـى علـى بعـده أن تسـتهل سـعوده،
وأصدقـه ودى، وإن كنـت عالمــاً بـأن النقـا لـم يـدن منـــى بعيـده!
مغانى هوى تجرى بدمعى وهـاده وتشرف من نيران قلبى نجـوده،
تضــن بـإهداء الســـلام ظبـاؤه وتكـرم مثـوى الطـارقين أسـوده،
تساهم فيه البأس والحسن فاستوت ضراغمـــه عنــد اللقـــاء وغيــده،
تلاقـــت بــــه أســـيافه ولحاظــــه ومــالت بـــه أرماحـــه وقـــدوده،
فكم من صريع لا تـداوى جراحـه وكـم مـن أسـير لا تحـل قيـوده،
وفى الحى ظبى إن ترنمت باسمه تنمـر واشـــيه، وهـــاج حســوده،
تـأنق فيـه الحسـن فـامتد فرعــه إلـى قدميـه، واسـتدارت نهـوده،
فـللمسك ريـاه، وللبـان قــــــده وللورد خـداه، وللظـبى جيـده!

– ونراه فى قصيدة غزلية أخرى، يلفق صورة غزلية من شعر ثلاثة مــن شـعراء العربيـة القـدامـى الـذيـن شهـروا باللهـــو ومـطاردة الـنســـاء، هـم : امـرؤ القيـس وعمر بن أبى ربيعة وأبو نواس، فيقول :

فخل هذا، وخذ فى وصف غانية سرت بحلوان فى قلبى سواريها،
ريانة القد، لو أن الضجيع لها، خاف العيون عليها، كاد يطويها،
فىنشوة الخمر سر من مراشفها، وفى الأراكة شكل من تهاديها،
يا ليلة بت أسقى من بنانتها، ومن لواحظها خمراً، ومن فيها،
أحييتها وأمتّ الليل معتصماً، بلذة لا يكاد الدهر ينسيها،
حتى إذا رف خيط الفجر وابتدرت حمائم الأيك تشدو فى أغانيها،
قامت تمايل سكرى فى مآزرها والروع يبعثها طوراً ويثنيها،
تخشى الضياء وفى أزرارها قمر يستوقف العين حيرى فى مجاريها،
ثم انثنت ويدى قيد لخاصرة، كالخيزرانة ريا فى تثنيها،
حتى تجاوزت أحراسا على شرف يكاد يمنع هم النفس داعيها،
وحركت حلقات الباب فانفتحت، عن ساحة سكنت فيه تراقيها،
فعدت والعين غرقى فى مدامعها، والقلب فى لوعة تنزو نوازيها،
فيا لها ليلة كانت بوصلتها تاريخ لهو يهيج النفس راويها!

* وعلى الرغم من أن البارودى، فى قصيدة أخرى، يفخر بشجاعته فى الحرب من خلال معركة حقيقية خاضها ضد الروس فى البلقان، فإنه يستعير صورة هذه الحرب ومعجمها من الشعر القديم، جاعلاً منها معركة "بدوية" من جنس تلك المعارك التى يمتلئ بوصفها الشعر القديم، فيقول :

أدور بعينى لا أرى غير أمة من الروس بالبلقان يخطئها العد،
جواث على هام الجبال لغارة يطير بها ضوء الصباح إذا يبدو،
إذا نحن سرنا صرح الشر باسمه وصاح القنا بالموت، واستقتل الجند،
فأنت ترى بين الفريقين كبة يحدث فيها نفسه البطل الجعد،
على الأرض منها بالدماء جداول وفوق سراة النجم من نقعها لبد،
إذا اشتبكوا، أو راجعوا الزحف خلتهم بحوراً توالى بينها الجزر والمد،

نشلهم شل العطاش ونت بها مراغمة السقيا، وماطلها الورد،
فهم بين مقتول طريح، وهارب طليح، ومأسور يجاذبه القد،
نروح إلى الشورى إذا أقبل الدجى ونغدو عليهم بالمنايا إذا نغدو،
ونقع كلج البحر خضت غماره ولا معقل إلا المناصل والجرد،
صبرت له والموت يحمر تارة وينفل طورا فى العجاج فيسود!
فما كنت إلا الليث أنهضه الطوى وما كنت إلا السيف فارقه الغمد،
فما مهجة إلا ورمحى ضميرها ولا كبة إلا وسيفى لها عقد،

وقد أنتجت هذه "النزعة البدوية" فى شعر البارودى ظاهرة خطيرة هى "ظاهرة التلفيق" على نحو ما تتبدى لقارئه فى الصور والمعجم والمعانى. ونختار من هذا التلفيق لوحتين من قصيدتين : تصور الأولى رحلة قطار ركبه من القاهرة إلى الدقهلية، حيث ضيعته الجميلة التى كان يلوذ بها كلما واجهته أزمة من أزمات حياته السياسية، وكان قد سافر إليها هذه المرة تخفيفاً عن نفسه بعد استقالته من الوزارة؛ فيقول واصفاً القطار، تلك الوسيلة الجديدة للسفر :

ولقد علوت سراة أدهم لو جرى فى شأوه برق تعثر أو كبا،
يطوى المدى طى السجل ويهتدى فى كل مهمهة يضل بها القطا،
يجرى على عجل فلا يشكو الوجى مد النهار، ولا يمل من السرى،
لا الوخد منه ولا الرسيم ولا يرى يمشى العرضنة أو يسير الهيدبى!
ريان ملء ضلوعه، لكنه يشكو بزفرته لهيباً فى الحشا،
ما زال ينهج فى المسير طرائقاً تدع الحياة مقيدات بالوجى،
حتى وصلت إلى جناب أفيح زاهى النبات، بعيد أعماق الثرى!

فالقطار يتراءى للبارودى فى هذه اللوحة التراثية "جواداً" غريباً، بناه الشاعر بناء خاصًّا، فقد حشد له كل صفات الخيل الأصيلة : من القوة، والسرعة، والضخامة، وأحاطه ببيئة صحراوية استعار مكوناتها من موروث الشعر القديم : من الصحراء

والوجى والسرى والوخد والرسيم والعرضنة والهيدبى. ولولا أن البارودى ذكر فى البيت الثالث أنه حصان "يجرى على عجل" ما عرفنا أنه يصف "قطاراً حديديًّا" لا حصاناً حيوانيًّا !

ويرصد فى اللوحة الأخرى موقف وداع تقليدى يكثر وروده فى الشعر القديم، وعلى الرغم من أن الذين يودعهم قد رحلوا على "الوابور" فإنه يحشد فى اللوحة معجماً لغويًّا وتصويريًّا تراثيًّا تتردد عناصره فى الشعر القديم، من البين، والجمال التى تزم وتشد، والغمام الذى يشبه به سير القطار؛ ومن الغريب أنه يستعير "نعيب الغراب" لوصف صوت القطار رمزاً على دوره فى رحيل الأحبة وفراق الأصحاب؛ فيقول :

هو البين حتى لا سلام ولا رد ... ولا نظرة يقضى بها حقه الوجد،
لقد نعب "الوابور" بالبين بينهم ... فساروا ولازموا جمالاً ولا شدوا،
سرى بهم سير الغمام كأنما ... له فى تنائى كل ذى خلة قصد،
فلا عين إلا وهى عين من البكا ... ولا خد إلا للدموع به خد!
فيا سعد حدثنى بأخبار من مضى ... فأنت خبير بالأحاديث يا سعد!

ونحن لا نبالغ حين نقول : إن التلفيق التصويرى واللغوى والمعنوى أصل من أصول شعر البارودى، وقد حاول بعض الدارسين المحدثين تبريره والاحتجاج له : فيراه العقاد ممثلاً قديراً "لبس دور الشاعر البدوى، فوفاه لغة وشعوراً، وزيًّا وحركة، وخلقه خلقاً جديداً، وجعل له تمثالاً من نفسه وحياته، وأصبح مبتكراً فى هذا الدور الذى أخذه، كما يبتكر الممثل فى انتحال أدواره وأبطاله .....". ويراه يوسف خليف خلقاً جديداً للقصيدة العربية الحديثة "يتواصل فيه القديم مع الجديد، والماضى مع الحاضر، والتراث مع المعاصرة، والبداوة مع الحضارة من خلال القصيدة البدوية الحضرية، التى أصلها المتنبى من قبل !"

كما يرى آخرون فى شعره، بلغة النقد الجديد، نوعاً من التناص الذى ينبث فيه القديم فى الجديد انبثاثاً فنيًّا خالصًا! وهذه كلها ادعاءات نقدية تحتاج إلى مراجعة؛ فالعقاد ينطلق فى إطراء شاعرية البارودى على الرغم من تقليديته الغالبة، عن قناعة

نقدية بعينها تتمثل فى أن الشعر وثيقة ذاتية وبيئية؛ وهى قناعة يستمدها العقاد من منهج النقد العلمى الذى اجتلبه إلى هذه البيئة الأدبية المستشرق كارلو نالينو، وأعمله فى دراسة الأدب العربى القديم فى كتابه المعروف : "تاريخ الآداب العربية" وأخذه عنه طه حسين وأعاد صياغته وصدر عنه فى دراساته الخصبة عن الشعر العربى القديم والحديث، وهى دراسات أغرت نتائجها الدارسين المحدثين، ومن بينهم جماعة الديوان، بإعماله فى دراساتهم للشعر خاصة بحثا عن شخصيات المبدعين من ناحية، ومقابلة معانيه بظواهر البيئة والتاريخ والواقع والسياسة من ناحية أخرى! وفى الحق فإن شوقى ضيف ويوسف خليف وغيرهما من تلامذة طه حسين قد تطوروا بهذا المنهج بإضافة عناصر فنية إلى قوانينه العلمية، خففت من صرامته العلمية فى أصله الفرنسى، غير أنه ظل يعانى من عنصر "الحتمية العلمية"، كما أن عناصره الفنية ظلت تدور فى فلك الذوق النقدى والبلاغى القديم، ولم تقترب من دراسة أبنية النصوص الشعرية فى أشكالها التصويرية واللغوية والأسلوبية للكشف عن طبيعة الأدوات التعبيرية التى كان الشعراء القدامى يوظفونها فى بناء قصائدهم الشعرية - ومن ثم ظلت دراسات طه حسين معنية بكتابة "سير الشعراء"، ودراسات شوقى ضيف معنية بكتابة تاريخ اجتماعى وفنى وسياسى للشعر العربى القديم، فى مسيرته الطويلة من الجاهلية إلى العصر الحديث؛ ودراسات يوسف خليف معنية بإقامة توازن بين ظواهر البيئة والتاريخ والسياسة وغيرها من أصول المنهج العلمى، وبين العناصر الفنية الخالصة.

وعلى الرغم من ترسم جماعة الديوان عامة، والعقاد من بينهم خاصة، خطى طه حسين فى إعمال منهج النقد العلمى فى دراسة الشعر القديم والحديث، فإنهم قد عنوا عناية واضحة بأصل من أصوله هو تجلى شخصية المبدع فى حياته العامة والخاصة فى أشعاره، على نحو ما تتمثل فى شعر البارودى الذى يصفه العقاد بأننا إذا استعرضنا ديوانه كله "لا نرى فيه بيتاً واحداً إلا وهو يدل على البارودى كما عرفناه فى حياته العامة والخاصة، أو يدل على البارودى كما وصفته لنا أعماله، وصوره لنا مؤرخوه..." وهو ما يجعل من البارودى "رسالة حياة وصورة ضمير".(١٤)

وعلى الرغم من أن هذا المنهج يعانى مـن عنصـر "الحتميـة العلميـة"، كمـا أن عنـاصره الفنية التى جلبها إليه طه حسين من النقد العربى القديم ظلـت تـدور فـى فلـك الـذوق النقدى والبلاغى القديم، ولم تقترب من دراسة أبنية النصـوص الشـعرية دراسة لغوية وأسلوبية تكشف عن طبيعة الأدوات التعبيرية والتصويرية التى يوظفهـا الشـعراء عـادة فى بناء قصائدهم والتعبير عن رؤاهم، فإن هذا المنهج العلمى نفسه قد وظفه العقاد فـى الحط من شـعر شـوقى لافتقـاره فيمـا يقـول، إلى التعبـير عـن شـخصه، ومقابلتـه بشـعر البارودى الذى تتجلى فيه صورته – وهو نوع من النقد المضلل الـذى ظلـم بـه العقـاد الشعر عامة، والشاعر أحمد شوقى خاصة ظلماً بيناً فيما كتبه عنه انطلاقاً من غاية بعينها هى تحطيم مكانة شوقى الشعرية وتهيئة المسرح الشعرى لنفسه ليأخذ مكانه! ولا نحتـاج إلى تأكيد هذه الحقيقة، وهى أن تقويم الشعر تقويمًا موضوعيًّا خالصاً من شأنه أن يـؤدى إلى إغفال رصد مقوماته الفنية التى تجعل منه فناً أدبيًّا متميزاً من غيره مـن فنـون الأدب الأخـرى، المتـمثلة فى عناصر الشعرية من اللغـة والصـورة والأوزان وغيرهـا، ومـن ثـم فإن النتائج المنبثقة من المقابلة بين حياة البـارودى وفنـه الشـعرى تصبـح موضـع شـك، ذلك أن شخصيته التى تتبدى لنا فى شعره شخصية تراثية، و "الأنا" السائدة فى أشعاره هى "أنا" الشاعر القديم، أو "أنا" المعجم اللغـوى؛ وعـالم شعره الفنـى هـو عـالم الشـعر القـديـم ! وهو ما يجعل من صورة البارودى فى أشعاره صورة فنيـة مـن ناحيـة، ومنبتـة من الـواقـع الحقيقى الذى كان يعايشه من ناحية أخرى، على نحو مـا رأينـا فـى أشـعاره التى عرضنا لها فيما مضى.

وينطلق الدارسون الآخرون فى إطراء فن البارودى من دوافـع وطنيـة وقوميـة، فقد رأوا فى "صيغته الشعرية البدوية" نهوضاً بالشـعر العربـى الحديـث مـن كبوتـه مـن ناحية، وتأكيداً للشخصيـة (أو الـهويـة) العـربيـة مـن نـاحيـة أخـرى فى مواجهـة قـوى المد الاستعمارى الذى أخـذ منـذ سقـوط الخـلافة التركيـة، فـى الانقضـاض علـى العالم العربى لاستعماره واقتسام دوله – أو عـلى حـد مـا كَانـوا يصفونـه – اقتسـام تركـة الرجل المريض! ولكن ليس معنى ما نقوله أن البارودى لم يعبر فى أشعاره عن مواقفه من

الحياة والناس من حوله على نحو ما يفعل الشعراء، ولكن معناه أنه قد استعار لهذا التعبير لغة شعرية، بمعجمها ومضامينها ومجازاتها من صنع شعراء آخرين، فاختلطت، لذلك، أحداثه بأحداثهم ونفسه بنفوسهم اختلاطاً غريباً، وفى اختصار : إنه إذا كان البارودى قد صدر فى أشعاره عن تجارب واقعية عايشها فى الحياة والسياسة، فإنه قد صاغها فى لغة استعار مكوناتها من "ذاكرته الشعرية" !. وفى هذا ما يقودنا إلى البحث عن منهج أمثل لقراءة شعر البارودى قراءة نقدية صحيحة تكشف عن مضامينه وترصد مقوماته الفنية؛ وفى عبارة أخرى يفتح أمام متلقيه أبوابه ويكشف عن رموزه. ويتلخص هذا المنهج فيما أشرنا إليه فى تفسيرنا للصيغة التراثية المركبة للشعر القديم، والمؤلفة من عدد من الأغراض الشعرية التى تفرض نفسها على هذه القصيدة أو تلك من قصائده، وهو أن هذه الأغراض قد استحالت فى الشعر القديم إلى وسائل موضوعية وفنية يعبر الشعراء من خلالها عن قضايا الواقع من حولهم؛ ولذلك رأينا الشعراء يحرصون على أن يحدثوا فى هذه الأغراض النمطية تحريفات تختلف من قصيدة إلى أخرى، باختلاف القضايا والمواقف التى يرمزون بها إليها، وفى عبارة أخرى، إن هذه الأغراض النمطية قد استحالت إلى "معادلات موضوعية" لواقع الحياة وأحداثها. ولا نشك فى أنه سوف يكون من الممتع حقًّا أن نعيد قراءة شعر البارودى من خلال هذا المنهج فننصف البارودى وفنه الشعرى ونفهمه فهماً جديداً وصحيحاً كما نفهم الشعر القديم من ناحية، ونخلّص شوقى وغيره من شعراء مدرسته من قبضة العقاد خاصة وجماعة الديوان عامة، ونؤكد اعتباره الفنى الذى ينكره عليه العقاد وزميلاه من ناحية ثانية! ولا نشك فى أن البارودى كان واعياً بأهمية هذه "الصيغة البدوية" وما يمكن أن تحمله من رموز سياسية واجتماعية، وأنه وإن كان قد قصد إليها محاكاة وتقليداً، فإنه اصطنعها لقدرتها، كما أوضحنا، على الرمز والإيحاء؛ وآية ذلك أن فى ديوانه قصائد عديدة صاغها فى لغة معاصرة، وأوزان ملائمة – نسوق منها هذه المقطوعة الغزلية الرشيقة

غلب الوجد عليه، فبكى　　وتولى الصبر عنه، فشكا،
وتمنى نظرة يشفى بها　　علة الشوق، فكانت مهلكا،

يالهـا مـن نظـرة! قـاربت مهبط الحكمـة حتـى انهتكـا،
نظـرة ضـم عليهـا هدبـه ثـم أغراهـا، فكـانت شـركا،
غرست فـى القلـب منـه حبـه وسـقته أدمعـى حتـى زكـا،
آه مـن بـرح الهـوى! إن لـه بيـن جنبـى مـن النـار ذكـا،
كـان أبقـى الوجـد منـى رمقـا فـاحتوى البيـن علـى مـا تركـا،
إن طرفـى غـر قلبـى، فمضـى فـى سبيل الشـوق حتـى هلكـا،
لـم يعـد بعـد، وظنـى أنـه لـج فـى نيـل المنـى فارتبكـا،
ويـح قلبـى مـن غريـم مـاطل كلمـا جـدد وعـداً أفكـا،
ظـن بـى سوءاً وقـد ساومتـه قبلة، فـازور حتـى فـركـا!
فاغتفرهـا زلـة مـن خـاطئ لـم يكـن باللـه يومـاً أشـركا،
قـد ملكت القلـب، فاستوص بـه إنـه حـق علـى مـن ملكـا،
لا تعذبـه علـى طاعتـه بعدمـا تيمتـه، فهـو لكـا،

– وهذه الأبيات من قصيدة غزلية أخرى :

لـوى جيـده وانصـرف فمـا ضـره لـو عطـف؟
غـزال لـه نظـرة أعـانت علـىّ الكلـف،
تبسـم عـن لؤلـؤ لـه مـن عقيـق صـدف،
وتـاه فلـم يلتفـت وشـأن الجمـال الصلـف،
جـرى البنـد فـى خصـره علـى حركـات الهيـف،
ومـا ذاك خـال بـدا ولكـن وسـام التـرف،
وآتـى بـه مولعـا فعـاتبنى وانحـرف،
ولـم يـدر أنـى بـه علـى جمـرات التلّـف،
فقلـت لـه: سـيدى! ترفـق بصـب دنـف،
فقـال: أخـاف العـدا فقلـت لـه: لا تخـف،

فـــإنى عفيـــف الهــــوى وما كـــل صـــب يعـــف،
وأنشــــــدته قطعــــــة وشـــعرى إحـــدى الطـــرف
فـــأضحى لهــــا باســــماً وبــــان عليـــه الأســـف!

(٤)

حاولنا فى الصفحات الماضية أن نقدم وصفاً مسهباً لدور البارودى فى إحياء الشعر العربى، وانتهينا إلى أنه نجح فى أن يعبر عن تجاربه الواقعية فى السياسة والحياة العامة فى لغة وصور استمدها من ذاكرته الشعرية التراثية"، فبدا شعره، لذلك، قديماً فى لغته وأساليبه، عصريًّا فى أحاسيسه ووجداناته. وهذا الشعر التقليدى إذا ما نظرنا إليه فى ضوء ظروف عصره السياسية والعامة، بدا لنا شعراً مناسباً وراقياً بالقياس إلى هذه الفترة من حياة الشعر العربى الحديث؛ فقد نجح البارودى فى إحياء الشعر القديم بفضل ذاكرته التراثية كما قلنا، وإشاعة تيار من "الذاتية" فى قصائده جعل منها على اختلاف مناسباتها، بداية لتيار "الوجدان الشعرى" الذى أخذت نصوصه تكثر وأساليبه تتنوع فى الشعر الحديث بعد البارودى، حتى بلغ مبلغ الظاهرة الفنية فى شعر "جماعة أبولو" على وجه الخصوص !

وتفضى بنا مراجعة نصوص الشعر العربى الحديث فى هذه المرحلة الجديدة، مرحلة التطور، إلى ملاحظة نشأة تيارين شعريين متقابلين فيه هما : تيار التقليد، وتيار التطور :

(١) فأما تيار التقليد فقد ترسم شعراؤه خطى البارودى فى نظم الشعر بمحاكاة شعر القدماء من شعراء العصور القديمة، واستعارة لغتهم وأساليبهم حتى وهم يعبرون عن قضايا وتجارب حياتية معاصرة، تماماً كما كان يفعل البارودى، ومن هؤلاء الشعراء : إسماعيل صبرى، ومحمد عبد المطلب، والسيد توفيق البكرى،

وحافظ إبراهيم، وأحمد محرم، وعلى الجارم، وغير هؤلاء ممن اتجهوا إلى تقليد الشعر القديم بدرجات متفاوتة، وأشكال مختلفة. وتتجلى ظواهر التقليد فى شعر هذا التيار فى حرص شعرائه على متانة الأسلوب، وصقله ومشاكلته لأساليب الشعراء القدماء من أمثال : أبى نواس، والبحترى، والمتنبى، وأبى العلاء، وابن الرومى حيناً، وشعر الأمويين والجاهليين فى نزعة بدوية ظاهرة حيناً آخر! وقد حاكى هؤلاء الشعراء القصيدة القديمة "بمظهرها المعروف، ذات الروى الواحد والقافية الواحدة، والوزن الواحد، وكثيراً ما ابتدءوا [قصائدهم] بالنسيب كما كان يفعل شعراء العرب الأقدمون، أو تركوا النسيب كما فعل ذلك من قبلهم بعض شعراء العصر العباسى ... [كما أنهم لم يكونوا ينظرون إلى القصيدة] نظرتهم إلى بناء متماسك الأجزاء، أو كائن حى إلا قليلاً حين وضعوها فى الأسلوب القصصى، كما نرى ذلك عند حافظ وعبد المطلب وأحمد محرم أحياناً، ولكن الغالب على شعر هذه المدرسة هو، جعل البيت كما كان من قبل، وحدة القصيدة "فيجوز فيها التغيير والتبديل من غير إخلال بالمعنى" !(١٥)

ونلاحظ فيما يتصل بموضوعات أشعارهم، أنه لم يطرأ عليها تجديد لافت إلا فى بعض المناسبات الوطنية والقومية، "فأغلبهم كان مداحاً، يمدح الخليفة وإن لم يعرفه أو تكن بينه وبينه صلة [ما]، أو ثمة أمل فى أن يعرفه؛ ويمدح الأمير وحاشيته؛ ويغير ولاءه كلما تغيرت الوجوه الحاكمة من غير تحرج أو تردد؛ لأنه لم يكن ينظر إلى المدح نظرتنا له اليوم ... وقد صرفهم المديح، كما صرف أسلافهم العرب من قبل عن الاهتمام بالطبيعة وبالحياة الإنسانية"! وكانوا يأخذون أكثر معانيهم من الأدب القديم، وتنحصر أخيلتهم فى بناء الصور الشعرية فى استخدام وسائل الشعراء الأقدمين، من التشبيه والاستعارة والمجاز؛ ولذلك فكثيرا "ما تكون تشبيهاتهم غير مجارية لزمانهم أو بيئتهم، وإنما نهجوا فيها نهج العرب الأقدمين، متأثرين بالقوالب المحفوظة والعبارات المتداولة"(١٦) ! ولعل فى هذا كله ما يفضى بنا إلى هذه الحقيقة، وهى أن هؤلاء الشعراء قد أغراهم نجاح البارودى فى تجربته

الشعرية التى يصالح فيها بين التقليد والمعاصرة، فساروا على دربه ونسجوا على منواله، وإلا فكيف نعلل لهذه المشابهة الواضحة بين أشعاره وأشعارهم، وبين أسلافه من الشعراء الذين تأثر بهم وأسلافهم؟!

وإذا كان أكثر شعراء هذا التيار، "تيار التقليد" قد اتجهوا فى محاكاة الشعر القديم إلى شعراء العصر العباسى خاصة، وغيرهم "من شعراء الصنعة فى العصور المتأخرة، وشعراء مصر المشهورين [من بينهم] بالرقة أمثال البهاء زهير، والشاب الظريف"(١٧) عامة، فإن واحداً منهم هو محمد عبد المطلب قد اتجه إلى محاكاة الشعر الجاهلى والأموى فى قصائده البدوية. ويعود إيثاره لهذا النوع من الشعر القديم إلى أصله وثقافته؛ فهو ينحدر من أسرة عربية تعود فى نسبها إلى قبيلة جهينة، كما أنه درس فى الأزهر الشريف ودار العلوم، وتتلمذ على مشايخ عصره وعلمائه من أمثال الشيخ حسن الطويل، والشيخ محمود العالم، والشيخ حسونة النواوى، والشيخ سليمان العبد وغيرهم من مشايخ الأزهر وأساتذة دار العلوم. وقد بلغ اعتزازه بعروبته وتعلقه ببدويته درجة حملته على أن يتشبه فى حياته العامة بالعرب القدماء من البدو خاصة، فى ملبسه ومسلكه! وقد أفضى به اعتزازه بعروبته إلى كثرة افتخاره بها فى مثل قوله فى لغة بدوية :

وأنا ابن الصيد من أنكرنى ... ينكر الليث إذا ما انتسبا
من أبيين كرام ضربوا ... فوق هامات المعالى قببا،
وكفانى من فخارى نسبة ... جمعت فى طرفيها العربا،
نحن رأس الناس فى الناس ومن ... ذا يسوى بالرءوس الذنبا،
نركب الجُلى ولا نرهبها ... يوم يُلوى الناس عنها هربا!

ويقول من قصيدة أخرى يرصد فيها فضائل العرب، ويتمدح بأصله ونسبه إلى جهينة

ما البيض إلا لقوم بالفخار لهم ... على الزمان خلاعات وإدلال،
فى المطعمين على الحالين عافيهم ... إذا أصاب كرام الناس إمحال،
والمرحبين إذا ضاق الزمان بهم ... والمكثرين وفى الأيام إقلال،

والناقضين على الأيام ما عقدت		وما لما عقدوه الدهر حلال،
من الذين إذا قالوا مقالتهم		فالدهر ماض بما قالوه فعّال،
من كل أروع فى أعراقه كرم		وفى شمائله لطف وإجمال!

ولعل من خيرة القصائد التى تصور هذه النزعة البدوية فى نظم أشعاره، قصيدته التى يتحدث فيها عن ذهاب سعد زغلول، إلى المعتمد البريطانى يطلب إليه رفع الحماية عن مصر، راصداً فيها حالة البلاد فى تلك الفترة، ومصوراً صلف المعتمد البريطانى وتعسفه فى الرد على سعد زغلول، وهو ما كان سبباً فى إطلاق شرارة الثورة المصرية، فيقول :

ماننسى لاننسى يوماقمت فيه على		سجية الليث لا وهن ولا خور،
والناس هلكى تموج الحادثات بهم		فالأرض ترجف والبأساء تستعر،
"لا نوم إلا على خوف وزلزلة"		فيها، ولا ضوء إلا النار والشرر،
والحق بين القنا والبيض مختدر		أو مضمر فى بطون الغيب مستتر،
لم تخش وقع الردى لما صدعت به		والسيف يلمع والخطى مشتجر،
عمادك الحق لا جند ولا حصن		ولا حصون، ولا بيض، ولا سمر،
إلا عزائم أهلوها إذا زخرت		ريح العظائم فى تصريفها زخروا،
صكوا وجوه العوادى وهى تزجرهم		إلى المصارع ما طاشوا وما ذعروا،
قامت تساورهم غضبى يؤيدها		جند من البغى والعدوان مقتدر،
فى كل شعواء ترتج البلاد لها		تستنفد الصبر، ولا تبقى ولا تذر،
للنفى قوم وللإعدام طائفة		وفى السجون فريق للردى حشروا!

ولا نحتاج إلى التنبيه على الظواهر البدوية التى تجتاح هذه الأبيات، لغة ومعانى وأساليب : فسعد "سجية الليث لا وهن ولا خور"؛ و "الأرض ترجف والبأساء تستعر"؛ و "الحق بين القنا والبيض مختدر"؛ "والسيف يلمع والخطى مشتجر"، إلى غير ذلك من اللغة والصور البدوية الخالصة. ولعل فى هذا ما يذكرنا بما رأيناه فى شعر البارودى عندما أراد وصف القطار فاستعار له صفات الخيل كما تتراءى فى شعر الجاهليين والأمويين !

وقد أدرك معاصروه من الشعراء هذه الصفة الغالبة على سلوكه وفنه، فقال فيه شوقى يرثيه :

شاعر البدو ومنهم جاءنا ... كل معنى رق أو لفظ عذب،
قد جرت ألسنهم صافية ... جريان الماء فى أصل العشب،
سلمت من عنت الطبع ومن ... كلفة الأقلام أو حشو الكتب،

فكلام بدوى لو بدا ... فيه لون لم يكن إلا الذهب،
خالص النسبة فى العتق إذا ... ما دعا للفخر داع فانتسب،
ومعان مضريات جلا ... حسنها منه طراز لم يُعب،
رب ممرور من الجهل نعى ... صحة القول عليه فنعب،
خال إغراباً وما الإغراب فى ... ذلك اللفظ الأصيل المنتخب،
إنما الإغراب فيه أنه ... عربى بين أهليه اغترب،
أخذ المعدن من منجمه ... هل عليه حرج، ياللعجب!

ولا نعرف نصًّا أدبيًّا، شعراً أكان أو نثراً، قد أدرك المقومات اللغوية والمعنوية لشعر عبد المطلب، مثل هذا النص، فشوقى يدرك طبيعة عبد المطلب الفنية التى تجمع بين بدوية اللغة والأساليب والصور، وعصرية الموضوعات.

(٢) وأما شعراء التطور فقد تلقوا تراث الشعر القديم أولاً، وتجربة البارودى ثانياً تلقيًّا خاصًّا، اختلفت درجات التجديد فيه وتفاوتت من مرحلة إلى أخرى. ويمكننا – تيسيراً لرصد هذا التطور وحصر ظواهره المتقابلة فى صورتيها : التراثية والجديدة – أن نتخير من شعرائه ثلاثة نعتقد أن أشعارهم تشخص ما حققته الصيغة التراثية من تطور : الأول، أحمد شوقى؛ والثانى، عباس العقاد من جماعة الديوان؛ والثالث، إبراهيم ناجى من جماعة أبولو – فقد أسهموا جميعاً مع غيرهم فى تطور الشعر فى مرحلة الإحياء إسهاماً خصباً.

* وننطلق فى تقويم فن شوقى من هذه الحقيقة وهى أن أى نص إنما هو شبكة من نصوص أخرى، سابقة عليه أو معاصرة له، فلا يوجد نص مهما كانت عبقرية مبدعه، خارج النصوص الأخرى، الموروثة والمعاصرة، كما أنه لا يستطيع أن ينفصل عنها. وهذه النصوص الأخرى لا نهائية بمعنى أنها وليدة ذاكرة ثقافية متنوعة المصادر، واسعة الإدراك، وتسمى، بلغة النقد الجديد، بالنص الغائب! والنص المبتدع محكوم دائماً بالميل إلى التبدل والتحول، وهما صفتان تخضعان لمستوى وعى المبدع وقدرته على الخلق والإدراك. ومعنى ذلك، فيما يتصل بشعر شوقى خاصة، وغيره من الشعراء المحدثين عامة، أنه صيغة متبدلة، أو فلنقل : متطورة، من نصوص غائبة، موروثة ومعاصرة.

وتتجلى هذه الصيغة المتطورة فى ثلاثة أنماط شعرية متمايزة : الأول، قصائد متنوعة فى الحياة العامة والخاصة. والثانى، معارضات لقصائد بعينها من عيون الشعر القديم. والثالث، مسرحيات شعرية.

ويتبين لقارئ هذا السيل من الكتابات النقدية حول شعر شوقى فى الحياة العامة والخاصة، أنها تتجه فى نواحيها السلبية، إلى ملاحظة عيبين يغلبان على قصائده هما : ارتداده إلى تراث الشعر العربى القديم ارتداداً جعل من صيغته الشعرية صيغة تقليدية مفككة؛ والآخر، افتقار هذا الشعر إلى عنصر الوجدان الذاتى الذى ينبئ بصدق التجارب الشعرية.

وكان عباس العقاد خاصة أكثر جماعة الديوان إلحاحاً على هذين العيبين، فلم يترك مناسبة يتحدث فيها عن الشعر دون أن يزج فيها باسم شوقى وينتقص من شعره فى لغة نقدية عدوانية. وقد اتبع لرصد هذه العيوب منهجاً بعينه يقوم على أساس اختيار بعض قصائده المشهورة وتحليلها وبيان ما يشيع فيها من تقليد فى اللغة والأساليب، وإحالة فى المعانى، وغياب للشخصية! فيقول معلقاً على قصيدة شوقى النونية التى رثى بها مصطفى كامل :

"فالعيوب المعنوية التى يكثر وقوع شوقى وأضرابه فيها عديدة مختلفة الشيات والمداخل، ولكن أشهرها وأقربها إلى الظهور وأجمعها لأغلاطهم عيوب أربعة وهى

بالإيجاز : التفكك والإحالة والتقليد والولوع بالأعراض دون الجواهر، وهذه العيوب هى التى صيرتهم أبعد - عن الشعر الحقيقى الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية فى أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود - من الزنجى عن المدنية، ومن صور الأبسطة والسجاجيد - كما يقول ماكولى - عن نفائس الصور الفنية. ولكل من العيوب الآنفة أثر ظاهر فى هذه القصيدة قد لا تجده فى غيرها من القصائد إلا مزويًّا أو دقيقاً عن فهم الكثيرين"![١٨] وقد أخذ العقاد فى الصفحات التالية يرصد ما يسميه عيوباً، واحداً بعد الآخر؛ منهيا نقده بهذه الغبارات الغريبة التى تشى مع غيرها من العبارات الأخرى، بموقف شخصى للعقاد من أحمد شوقى.

* وفيما يتصل بالتقليد فَيعْنِى به العقاد السرقة، ويتأكد هذا من محاولاته مقابلة بعض أبيات القصيدة بما يقاربها من أشعار القدماء، مغفلاً هذه الحقيقة التى أشرنا إليها من قبل، وهى أن لكل شاعر أسلافاً من الشعراء، قدماء ومحدثين، وأن القديم يمتد دائما فى الجديد، ولا يستطيع أى شاعر مهما بلغت عبقريته وعلت قدراته الفنية أن ينفك من تراثه، أو يتخلص من ذاكرته الثقافية - وما يسميه العقاد "سرقة" إنما هو من قبيل التناص الذى ينبث عن طريقه القديم فى الجديد، وقد رأينا أمثلة له فى حديثنا عن البارودى؛ ولنقرأ هذه الأمثلة التى يؤكد بها العقاد رأيه :

- فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها　　فالذكر للإنسان عمر ثان

مأخوذ من قول المتنبى :

ذكر الفتى عمره الثانى وحاجته　　ما فاته وفضول العيش أشغال

- والخلق حولك خاشعون كعهدهم　　إذ ينصتون لخطبة وبيان!

مأخوذ من قول أبى الحسن الأنبارى فى رثاء الوزير أبى طاهر الذى صلبه عضد الدولة :

كأنك قائم فيهم خطيبا　　وكلهم قيام للصلاة!

- لو كان يحمل فى الجوانح ميت　　حملوك فى الأسماع والأجفان!

مأخوذ من بيت ابن النبيه فى قصيدته الدالية :

دفنت فـى الـترب ولــو أنصفوا   مـا كـنت إلا فى صميـم الفـؤاد

- أوكـان للـذكـر الحـكيـم بقيــة   لـم تـأت بعــد رثيـت فـى القرآن!

منظور فيه إلى بيت المعرى :

ولـو تقدم فى عصر مضى نزلـت   فى وصفه معجزات الآى والسور!

- أو صيغ من غرر الفضائل والعلا   كفـن، لبسـت أحاسـن الأكفـان!

من قول مسلم بن الوليد :

وليس نسيم المسك ريـا حنوطـه   ولكنـه ذاك الثنــاء المـخلــف!

- وسرق هذا الشطر من البيت :

"لما نعيت إلى الحجاز مشى الأسى"

من الشريف الرضى فى إحدى همزياته :

"لما نعاك الناعيات مشى الجوى"!

- وكـذلك هـذه الشطـرة "إن المنيـة غـايـة الإنسـان" هى من قول الشريف أيضا "إن المنيـة غـاية الأبعـاد". وكـأن القـافيـة صدته على انتهاب الشطرة كلها فعاد إليهـا فى رثاء محمد فريد إذ قال :

من دنـا أو نـأى فـإن المنـايــا   غـاية القـرب أو قصارى البعـاد!

وعلى هــذا النحـو يمـضى العقــاد فى مقـابلــة أبيـات قصيـدة شـوقى فـى رثـاء مصطفى كامل بأشعار القدماء مـن شـعراء العصـر العباسـى خاصـة باحثـاً عمـا يسـميه سرقات شوقى.

* ويتلخص التفكك كما يتصوره العقاد فى "أن تكون القصيدة مجموعاً مبـدداً مـن أبيات متفرقة، لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة! فإذا اعتبرنا التشابه فى الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى والموضوع، وهو ما لا يجوز .. والقصيدة ينبغى أن تكون عملاً فنيًا تامًا يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطـر متجانسـة،

كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقى بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها؛ فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، لا يغنى عنه غيره فى موضعه إلا كما تغنى الأذن عن العين، أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة "[١٩].

وقد أخذ العقاد فى إعادة ترتيب أبيات القصيدة تأكيداً لما يراه فيها من تفكك، معلقاً عليها بقوله :[٢٠]

"هذه كومة الرمل التى يسميها شوقى قصيدة فى رثاء مصطفى كامل، نسأل من يشاء أن يضعها على أى وضع فهل يراها تعود إلا كومة رمل كما كانت! وهل فيها من البناء إلا أحقاف خلت من هندسة تختل، ومن مزايا تنتسخ، ومن بناء ينقض، ومن روح سارية ينقطع اطرادها أو يختلف مجراها ..."!

* والإحالة كما يعرفها العقاد، هى "فساد المعنى، وهى ضروب منها الاعتساف والخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه، وخلو مغزاه". وقد أخذ العقاد يرصد الأبيات التى يراها تعانى من الإحالة، ومنها قول شوقى :

السكة الكبرى حيال رباهما   منكوسة الأعلام والقضبان!

ويعلق العقاد على البيت قائلاً : "إن قضبان السكة الحديدية لا تنكس؛ لأنها لا تقام على أرجل، وإنما تطرح على الأرض كما يعلم شوقى، اللهم إلا إذا ظن أنها أعمدة تلغراف! على أنها لو كانت مما يقف أو ينكس لما كان فى المعنى طائل...".

كما يعلق على قول شوقى :

إن كان للأخلاق ركن قائم   فى هذه الدنيا فأنت البانى!

بأن "هذا بيت لو جرى المدح، والرثاء كله على سنته، وانتظم النطق والأداء أجمعه على طريقته ونمطه لما فهم الناس من الكلام شيئاً، ولما كان على من يؤتى هذه المقدرة من المنطق ضير ولا خسارة من قطع لسانه!!".

– ويرى من الإحالة قول شوقى :

بالله فتش عن فؤادك فى الثرى   هل فيه آمال لنا وأمانى؟!

ويعلق عليه بقوله : "لو سأل : هل فى قلبك المدفون فى الثرى آمال لنا وأمانى لاغتفرت له هذه الثرثرة على قلة محصلها وتفاهة مغزاها؛ أما الذى يُسأل أن يفتش فلا يصح أن يُسأل هل فى قلبك آمال وأمانى إلا فى معرض التبكيت والتأنيب.."!

وهذا الذى يسميه العقاد "إحالة" قليل من كثير يرصده فى كتابه عن هذه القصيدة وغيرها.

ولا نحتاج إلى تأكيد هذه الحقيقة : وهى، أن هذه العيوب التى يرى العقاد أنها تغلب على شعر شوقى، ليست سوى ظواهر تراثية انحدرت إلى شعر شوقى من معايشته الطويلة لتراث الشعر العربى القديم فى عصوره الزاهية وعند شعرائه المرموقين؛ فقد كان لاتصال حركة الشعر العربى القديم بين الجاهلية وعصور الإسلام الأخرى أثره فى تراكم كثير من التقاليد الفنية والموضوعية التى التزم الشعراء العرب بالصدور عنها على الرغم من اختلاف أمزجتهم الفنية وتباعد عصورهم الزمنية - ويطلق النقاد المحدثون على هذه التقاليد مصطلح "المشترك العام"، يريدون به الصور والمعانى والأساليب التى أخذت تتكرر من قصيدة إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر، ومن عصر إلى غيره. وقد أدى تكرارها بالنسبة إلى الشعر العربى القديم، إلى ما يسميه قدامى النقاد العرب بـ "استنفاد المعانى والصور" - وهو ما كان سبباً فى اتجاه حركة التطور الشعرى فى القرنين الثالث والرابع إلى توليد المعانى وإعادة صياغتها؛ وأدى ذلك بدوره إلى نشأة تيار نقدى متعسف يبالغ فى اتهام الشعراء بالسرقة، متخذاً من تكرار هذا "المشترك العام" دليلاً على سرقات الشعراء على نحو ما نجد فيما وصل إلينا من أخبار الخصومة حول شعر أبى تمام والبحترى والمتنبى.

ويذكرنا العقاد فى حملته على شوقى واتهامه بالسرقة، والحط من قيمة فنه، بما يقوله ابن وكيع التنيسى فى كتابه "المنصف .." عن المتنبى وسرقاته. ونظن ظنًّا أن العقاد قد تأثر فى كلامه عن سرقات أحمد شوقى بكلام القدماء عن سرقات الشعراء، فابن وكيع يبرر سبب تأليف كتابه بأنه رأى الناس يعظمون شخص المتنبى ويتباهون بفنه، ويرون "أنه ليس له معنى نادر، ولا مثل سائر إلا وهو من نتاج فكره، وأبو عذره، وكان لجميع ذلك مبتدعاً، ولم يكن متبعاً، ولا كان لشىء من معانيه سارقاً، بل كان إلى جميعها سابقاً، فادعوا لذلك ما ادعاه لنفسه عن طريق التناهى فى مدحها، لا علَى وجه الصدق عليها، فقال :

أنا السابق الهادى إلى ما أقوله   إذ القول قبل القائلين مقول!

وهذا تناه ومبالغة منه كاذبة"!

وقد تردد مثل هذا القول، فى صورة أو أخرى، فى كلام العقاد عن شوقى معللاً لتأليف كتابه "الديوان" - فيقول : "كنا نسمع الضجة التى يقيمها شوقى حول اسمه فى كل حين فنمر بها كما نمر بغيرها من الضجات فى البلد، لا استضخاماً لشهرته ولا لمنعة فى أدبه عن النقد، فإن أدب شوقى ورصفائه من أتباع المذهب العتيق هدمه فى اعتقادنا أهون الهينات ... وإنه على قدر استفاضة الشهرة المدحوضة يكون نفع النقد ولزومه، فإن أبلغ ما يكون العيب إذا كان فاشياً، وأضر ما يكون إذا كان متخذاً نموذجاً للإحسان وقياساً للإتقان .."! وكما تعسف ابن وكيع فى سرد سرقات المتنبى وأخطاء شعره، فقد تعسف العقاد فى محاكمة شوقى وأشعاره فى مبالغة وإسراف لا يقلان عن مبالغات ابن وكيع وإسرافه فى تلمس العيوب واصطياد السرقات!

ويعد ما يسميه العقاد تفككاً من مقومات الشعر العربى القديم، ويتمثل فيما يعرف بوحدة البيت فى القصيدة الموروثة، ولا نظن أن شوقى كان بمقدوره أن يخرج فى هذا الوقت المبكر من تاريخ الشعر العربى الحديث، على أصول القصيدة القديمة، التى رأينا البارودى يردها إلى الحياة.

(٢) وإذا كان البارودى وعبد المطلب وغيرهما من شعراء الإحياء قد حرصوا على صياغة أشعارهم فى لغة بدوية تراثية كما رأينا، فإن شوقى قد حرص على أن تشاكل لغته لغة الشعر العباسى، فغدا معجمه الشعرى لذلك، معجماً لا يجد قارئه صعوبة فى فهم معانيه، أو يشعر بشىء من الغربة عنه. وفى عبارة أخرى : إن شوقى تخير معجماً شعريًّا على الرغم من "تراثيته" فقد كان أكثر مناسبة لأذواق معاصريه؛ لأنه خلصه إلى حد كبير، من المعجم البدوى بألفاظه الغريبة التى اندثرت، ونثر فيه فيضاً من الألفاظ الجديدة التى حملت إلى قصائده موضوعات جديدة، تاريخية وسياسية وقومية واجتماعية.

ولكن على الرغم من هذه "العصرية" التى تجلت فى تعففه عن المعجم البدوى فى قصائده العامة، فإن هذا المعجم القديم نفسه قد وجد طريقه بصورة أو بأخرى، فى

معارضاته لقصائد من عيون الشعر القديم، وإن كان قد خفف منه وحدّ من ذيوعه حرص شوقى على ألا تكون معارضاته الشعرية مجرد تقليد للقديم، بل تكون خلقاً جديداً للقصائد التى يعارضها، لغة ومعانى ورموزاً، وهو ما جعل من معارضاته قصائد جديدة أكثر تطوراً وأعمق أفكاراً من القصائد التى تعارضها. ولا تتسع هذه المناسبة لعرض نماذج من هذه المعارضات الخصبة، مكتفين بإشارة عاجلة إلى معارضته لقصيدة : "البردة" المشهورة للبوصيرى – فقد خرج من إطار المديح النمطى إلى قضايا إسلامية وسياسية لم تتسع لها بردة البوصيرى. ولنقرأ هذه الأبيات التى يحسم فيها شوقى قضية دينية خطيرة :

أخوك عيسى دعا ميتاً فقام له ... وأنت أحييت أجيالاً من الرمم،

والجهل موت، فإن أوتيت معجزة ... فابعث من الجهل أو فابعث من الرجم،

قالوا : غزوت ورسل الله ما بعثوا ... لقتل نفس، ولا جاءوا لسفك دم!

جهل وتضليل أحلام وسفسطة ... فتحت بالسيف بعد الفتح بالقلم،

والشر إن تلقه بالخير ضقت به ... ذرعا، وإن تلقه بالشر ينحسم،

سل المسيحية الغراء كم شربت ... بالصاب من شهوات الظالم الغلم،

لولا حماة لها هبوا لنصرتها ... بالسيف ما انتفعت بالرفق والرحم،

لولا مكان لعيسى عند مرسله ... وحرمة وجبت للروح فى القدم،

لسمر البدن الطهر الشريف على ... لوحين لم يخش مؤذيه ولم يجم،

جل المسيح وذاق الصلب شانئه ... إن العقاب بقدر الذنب والجرم،

أخو النبى وروح الله فى نزل ... فوق السماء ودون العرش محترم،

علمتهم كل شىء يجهلون به ... حتى القتال وما فيه من الذمم،

دعوتهم لجهاد فيه سؤددهم ... والحرب أس نظام الكون والأمم،

لولاه لم نر للدولات فى زمن ... ما طال من عمد، أو قر من دعم،

بالأمس مالت عروش واعتلت سرر ... لولا القذائف لم تثلم ولم تُصم

وتفضى بنا المقابلة بين القصيدتين إلى هـذه الحقيقـة، وهـى أن شـوقى وإن كـان قـد حاكى "بردة" البوصيرى لغة ووزناً، فإنه قد جعل منها قصيدة جديدة، تستوعب قضايا وأفكاراً دينية وتاريخية لم تقترب منها "بـردة" البوصـيرى، وهـذه الحقيقـة تنقـل قصيـدة شوقى من مجال المعارضة إلى مجال المقارنـة – وهكـذا كـان دأب شـوقى فـى معارضاتـه الأخرى، أن يجعل فيها من قصائده خلقاً فنيًّا جديداً، كما قلنا[٢١].

* وإذا كانت العناصر التراثية قد تراءت فى معارضات شوقى وأشعاره العامة فـى اللغة والأسـاليب والصور عـلى نحـو مـا رأينـا، فـإنهـا تـتراءى فـى مسرحياته الشعرية، بالإضافة إلى ذلك، فى الأحـداث الأسـطورية، والتاريخيـة والاجتماعيـة – وفـى عبـارة أخرى، إن شوقى قد انفتح فى مسرحياته على مصادر أخرى للـتراث، هـى الأسـطورة والتاريخ الفرعونى والبطلمى والأندلسى، والقصـص العربـى : الأسـطورى والشـعبى؛ وهى المصادر التى استقى منها مادة مسرحياته التاريخيــة والإنسـانية. وقـد مهـد شـوقى بذلك، لهذه العناصر التراثية الجديدة أن تأخذ طريقها إلى الشعر الجديد، شعر التفعيلـة، فى أشكال وتجليات مختلفة على نحـو مـا سـوف نـرى، وأن تتحـول فيـه إلى "معـادلات موضوعية" لواقع الحياة السياسى والاجتماعى المعاصر. وقـد صـب شـوقى هـذه المادة التراثية فى شكل مسرحى بعينه اختلف النقاد المحدثـون حولـه؛ فذهـب أكـثرهم إلى أن شوقى قد التزم فى مسرحياته الشعرية "الكلاسـيكية الجديـدة" بجانب تـأثره بالمسـرح الفرنسى: مسرح كورنى راسين وموليير على وجه الخصوص، بينما يذهب آخـرون إلى أن ثقافة شوقى المسرحية ومعارفه المذهبية لا ترقى إلى هذا المسـتوى، "وإنمـا كـان همـه الانحصار داخل نطاق الثقافة العربية التقليدية بشـعرها ونثرهـا وقوالبهـا، ولهـذا كـانت أهم مصـادر معـرفتـه الأدبية، وهو فى الغربة، مختارات مـن الشـعر العربـى التـى حملهـا معه مطبوعة، أو كانت أصـداء صورهـا وتعبيراتهـا وموازينهـا، تـتردد علـى لسانه ... وتشـكل أدق خلجـات فكـره العميقـة، وعلـى هـذا لم تشـغل بالـه الأعمـال الدراميــة الكلاسيكية ولا غير الكلاسيكية"[٢٢].

ويؤيد إبراهيم حمادة رأيه هذا بمقابلة أبنية مسرح شوقى بأبنية المسـرح الكلاسـيكى فى صورته الجديدة التى آل إليها فى أواخر القرن السابع عشر فى فرنسا حتـى أواخـر

القرن الثامن عشر، منتهياً إلى أن مسرحية "على بك الكبير" التى نظمها شوقى فى سنته الأخيرة فى باريس، تحتوى على ثلاثة فصول تمثيلية، بينما "كانت النظرية الكلاسيكية تفرض على الشاعر المسرحى الجاد عند تأليف مسرحيته، تقسيمها إلى خمسة فصول، على النحو الذى نجده عند راسين وكورنى اللذين اتهم شوقى بالتأثر بهما"! كما أن شوقى يحرص على أن يرصع مسرحياته "بأبيات قصيدية التركيب والمذاق أشبه بمقطوعات الخواطر الحرة، التى يمكن فصلها بسهولة، وضمها إلى ديوان شعره الغنائى، دون أن تفقد خصائصها العضوية، مما يؤكد أنها ليست عنصراً مذاباً فى كيان درامى ..."[٢٣].

وشوقى، فى مسرحياته، بالإضافة إلى ذلك لم يستطع المحافظة على ما يعرف فى المسرح الكلاسيكى بـ "وحدة الفعل"، فاختلطت العناصر الكوميدية بالعناصر التراجيدية فى مسرحياته اختلاطاً غريباً، "مما يتعارض مع قاعدة الكلاسيكيين التى لا تسمح بتسرب أية فكاهة إلى التراجيديا حتى لا تفقد تأثيرها العام... فمثلاً شخصية "أنشو" مضحك الملكة فى مسرحية "مصرع كليوباترا"؛ وشخصية "مقلاص" مضحك الملك فى مسرحية "أميرة الأندلس" يثيران [الضحك] كما تثيره مجالس اللهو والطرب فى مواضع أخرى من مسرحيات شوقى، وهذا وغيره يفسد الجو القاتم المتوحد الذى يجب أن تتلفع به التراجيديا..."!

ومصدر الخطأ فى هذا الرأى الذى يخرج مسرحيات شوقى من المذهب الكلاسيكى، أنه يحاكم هذه المسرحيات بقوانين المسرح الكلاسيكى فى صورتها الفرنسية الصارمة، مغفلاً هذه الحقيقة : وهى أن الأدب العربى فى جنسيه الحديثين، المسرح والقصة، يحاكى الآداب الغربية محاكاة من نوع خاص، يمزج فيها بين مذاهبه المختلفة، منتجاً من هذا المزج صيغاً مذهبية مركبة من الواقعية والكلاسيكية والرومانسية وغيرها – وبعبارة أخرى، إن المذاهب الغربية المختلفة تتعايش فى نصوص الأدب العربى الحديث، القصصية والمسرحية والشعرية بل والنقدية أيضاً، تعايشاً سلميًّا لافتاً، إذا جاز لنا أن نستخدم هذا المصطلح السياسى؛ ولعل

سبب ذلك أن آدابنا العربية الحديثة لم تعش هذه التحولات الحضارية التى عاشتها الآداب الغربية، وإنما تأثرت بآداب الغرب وحاكت مذاهبها في مراحل متأخرة عن الأزمنة التى نشأت فيها هذه المذاهب. والمتأمل فى مسرحيات شوقى خاصة يلاحظ أن "ذاكرته المسرحية" لا تئول إلى قراءاته فى الآداب الفرنسية خاصة والغربية عامة فحسب، ولكنها تئول إلى تراث المسرح المحلى (المصرى) على أيامه على نحو ما يتمثل فى أعمال مارون نقاش، وأبو خليل القبانى، وفرح أنطون، وإبراهيم رمزى وغيرهم من رواد المسرح الحديث الذين كانوا يحرصون على استعارة موضوعاتهم المسرحية من الأساطير والتاريخ القديم والحديث. كما تئول إلى التراث الشعبى، وهو ما يظهر بوضوح فى مسرحية "مجنون ليلى" التى يمزج فيها شوقى ما تأثره من المصادر التاريخية العربية بما تأثره من المصادر الشعبية، مؤلفاً من هذا المزيج قصة جديدة[٢٤]؛ كما يظهر أيضاً فى مسرحية "أميرة الأندلس".

* وحين نترك شعر شوقى إلى شعر العقاد فإننا نواجه مشكلة نقدية تحتاج إلى حل، هى أن قارئ نقد العقاد وشعره يلاحظ مباينة فنية واضحة بين التنظير النقدى والإبداع الشعرى؛ فقد ألح العقاد فى مطاردة من يسميهم "شعراء التقليد" وبالغ فى تسفيه أشعارهم فى لغة نقدية حادة يتكرر فيها موضوعان : الأول، رصد عيوب أشعارهم الفنية والأسلوبية والتصويرية وتتبع سرقاتهم من القدماء؛ والثانى، التنظير للظاهرة الشعرية تنظيراً "رومانسيا" يسمو فيه الحديث على القديم، ويتخلص من عيوبه المزمنة. وقد اتخذ العقاد - كما أشرنا من قبل - من منهج "النقد العلمى" الذى وفد على البيئة المصرية فى أوائل القرن التاسع عشر على يدى "نالينو" أستاذ الأدب العربى فى الجامعة المصرية الأهلية - أساساً لهذا التنظير النقدى؛ كما اتخذ من شعر أحمد شوقى نموذجاً للتقليد الشعرى. ونتساءل : هل نجح الشاعر عباس محمود العقاد فى أن يطبق نظرية الناقد عباس محمود العقاد تطبيقاً جعل من شعره صورة أو نموذجاً فنيًّا يحقق ما كان ينادى به ويدعو إليه ؟

هـذا سـؤال يفـرض عـلينا، فى إطار موضوع هـذه الدراسـة، وهـو رصـد العنـاصر التراثية فى الشعر الحديث، أن نقف عند نماذج مـن شـعر العقـاد نراجـع فيهـا أغراضـه ولغته وصوره الشعرية ومعانيه، ونقابلها بالتراث الشعرى القديم الـذى فـتن به العقـاد خـاصـة وجماعـة الـديوان عامة فتنة تركت بصمات واضحة علـى أشعاره وأشعارهم – ولدينا فى هذا المجال دراسـتان؛ الأولى للدكتـور عبـد القـادر القـط، وقـد خصصهـا لـرصـد ظـواهـر التقليـــد والتطـور فـى شـعر جماعـة الديوان[٢٥]؛ والأخـرى للدكتـور إبراهيم السعافين وقد تتبع فيها ظواهر التقليد التراثية فى شـعر العقـاد خاصـة[٢٦]، فـى الأغراض والمعانى والمعجم الشعرى والتراكيب والصور والإيقاع.

وليس هناك من شك فى أن العقاد قـد قـرأ الـتراث الشـعرى واسـتوعبه، وأنه قـد تكونت له "ذاكرة شعرية تراثية" واسعة، وأنه قد صـدر عنهـا فـى كثـير مـن قصـائده. وتؤكد لنا معارضاته الشعرية، وإشاراته إلى الشعراء العرب فى دراساته، أنه كان مولعـاً بطائفة بعينهـا مـن الشـعراء القدمـاء، هـم الذيـن عرفـوا بـالفكر والتـأمل فـى الكـون، والمواقف الخاصة من الحياة والناس، من أمثال : أبى نواس، وابـن الرومـى، وأبـى تمـام، والبحترى، والمتنبى، وأبى العلاء، وابن الفارض وغيرهم ممن درسـهم أو عـارض بعـض قصائدهم، وقد كان لهذا الولع أثره فى لغته وصوره وأساليبه ومعانيه – كما قلنا.

يقول العقاد فى قصيدة بعنوان "وقفة فى الصحراء" :

هضـــابك أم هــذى أواذىّ عيلـم؟ وهـل فيـك من ورد لغير التوهم؟
تخايلـت كالـدنيـا وأقفرت مثلهـا، فلا تخدعينـى، إننى لست بالظمى!
أيـا ربـة الآل الخلـــوب، وإنمـــا إلى الآل ركب الناس جمعاء، فاعلمى،
خلـوت فـــلا آثــــار حى ثوابت عليك، ولا آثـــار ميت معظــم،
نبا بـك عـن حـال العمـار وضده شمـاس فلـم تُبنَى ولم تتهدمـى،
تشـابهت الأيـام فيـك، فلـم يكـن، لى السعد يوم أو إلى النحس ينتمى،
صحارى من الدهر الفسيح جديبة، كعهـدك لـم تعبس ولـــم تتبســم
لفيك وإن طـال الزمـان غـوارب على الناس أخفى من غوارب أنجم

أضـاءت عليها النيرات ولـم تـزل | هنـالك فى ليل مـن الغيب أبهـم
إلـى أى ركن فيك يلجـأ هـارب | وفـى أى ظل من ظلالك يحتمـى!
تسـديـن أرجاء السماء بحـاصب | من النار مـوار العجاجـة مظلـم
تثور كأفـواج الـدخـان تطلعـت | إلى علـو من قاصى قـرار جهنم
إذا مـا رآها الـوحش ولى كأنـها | من النقع تجلى عن خميس عرمرم
يلوذ ببطن الأرض، والأرض جمرة | خياشيمه من القيظ يبضضن بـالدم
ويذهـل حتـى يفلـت الليث صيـده | ولا تفرق الغزلان من ناب ضيغـم
ومـا سكنتها الوحش إلا لأنهـا | أحـب إليها من جـوار ابـن آدم
وقفـت عليهـا والمطايـا تقلنـا | مطايـا ثمـود قبـل ذاك وجرهـم
ذميلاً وإرقـالاً ومـا تسـتحثها | سياط سوى الرمضاء أيان ترتمى
فقلنا بأوجـار الضبـاع، فـأكرمت | علـى البعـد مثوانـا، ولـم تتـقدم

ويتخذ العقاد فى هذه القصيدة من الصحراء معادلاً موضوعيًّا للحياة فيسرف فى وصف رتابتها وقيظها وخوائها، وهو يصوغ أحاسيسه تلك ويجسد مشاعره فى لغة بدوية، وصور مادية موغلة فى القدم، من هذا النوع الذى يواجهنا فى شعر الجاهليين والأمويين فى وصف الصحراء، فتتردد فى الأبيات كلمات مثل : الأوازى والعيلم، والآل، والشماس، والغوارب، والعجاجة، والنقع، والليث والغزلان، والمطايا، والإرقال، والذميل وأوجار الضباع .. الخ" وهكذا استحال ما كان يمكن أن يكون تجربة رومانسية إلى تجربة "وجدانية عربية" يختلط فيها التراث بالإحساس العصرى – أو فلنقل : تصاغ فيها الأحاسيس العصرية فى لغة تراثية[٢٧] تقوم حائلاً بين الشاعر وبين تمثله لتجربته النفسية تمثلاً عميقاً ودالاًّ ! وهكذا لم يستطع العقاد أن يفلت من سطوة التراث، لغة وصوراً، وهو يصوغ أحاسيسه العصرية.

ونستطيع، بمنطق العقاد فى تتبع ما يسميه "سرقات شوقى"، أن نجد فى أشعاره هنا وهناك أبياتاً ومقطوعات تئول إلى موروثات شعرية قديمة، جاهلية وأموية وعباسية، منها على سبيل التمثيل لا على سبيل الحصر والإحصاء :[٢٨]

يــا مبدعــا للنـــاس دينـــاً مهـــلا نخـــبرك اليقينـــا
ويــح امـــرئ نصبــت لـــــه نفس تظـن بـه الظنـــونــــا

مأخوذ من قول عمرو بن كلثوم فى معلقته المعروفة :

أبـا هنـد فـلا تعجــل عــلينا وأنظـرنـا نخـــبرك اليقـينـــا

وقـولـه :

- الليل أرخــى فى السماء سدوله ورمـى بـأستــار عــلى الآطــام!

يذكرنا ببيت امرئ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدوله ....

وقوله من قصيدة "أتعلم أيها الليل" :

تضيق بـه الـوسـائـد والحشـايا وتـلفظـه الممـالك والـــدروب

مأخوذ من قول المتنبى :

بـذلـت لهـا المطـارف والحشايا فعافتهـا وبـاتـت فـى عظـامى

- وقوله من قصيدته "مجلس الأمن" يمدح النقراشى :

أقــام الحقــوق ووفـــى الذمـــم ونـــادى فلبـــاه نـــادى الأمـــم
ونبـه مــن لــم يكــن واعيـــــاً وأسمـع من كــان فيـــه صمـــم!

منظور فيه إلى قول المتنبى :

أنــا الـذى نظـر الأعمى إلى أدبى وأسمعت كلماتــى مـن به صمم!

- وقوله :

بــربك دعنــا راقـدين فـلو درى بنـــا الحب لـم يـرقد لنا أبداً جنـب
وسل راقـدى الأجـداث عنه فإنهم مجيبوك عن علم بمن قتـل الحب!

شبيه بقول جميل بثينة :

ألا أيهـا النـوام ويحكـــم هبـــوا أسائلكـم : هـل يقتل الرجل الحب؟

وسوف يطول بنا الأمر إذا رحنا نفتش هنا وهناك فى شعر العقاد عن هذه الظواهـر والآثـار التراثيـة الـتى تسـربـت إلـى أشعـاره، فهـى كثـيرة كثرة لافتـة - وقـد عمـد

السعافين كما قلنا إلى رصد كثير منها فى دراسته - ومن الطريف الذى يجدر بنا ذكره فى هذه الدراسة، هذا الإحصاء الذى جمع فيه السعافين كثيراً من التراكيب الجزئية التراثية فى شعر العقاد، ومنها[٢٩] :

"هنيئا لك الملك ١ /٣٠٧؛ فيا رحم الله الشباب ٣٠٧/١؛ ويا قاتل الله الهوى ما أمضه ٣٠٨/١؛ المعقل الأشب ٣١٣/١؛ والويل والحربا ٣١٥/١؛ ريب المنون ٣١٦/١؛ الروح الأمين ٣٢١/١؛ شط المزار ٣٤٣/١؛ عيون الرقباء ٣٥٦/١؛ فلا وزرا ٤٠٥/١؛ تالد وطريف ٤٠٠/١؛ تروح وتغتدى ٣٧٠/١؛ رائح مغتد ٥٥٩/١؛ لا يبقى ولا يذر، لمن خانوا ولمن غدروا ٦٠٨/٢؛ وجبار عتيد، وشيطان مريد، وحبل الوريد ٨٩٢/٢؛ وصوت النعى ٨٣٧/٢؛ وحماة الذمار ٨١٣/٢؛ و "كماة الحمى" و "الملك الأصيد" ٨١٤/٢؛ إذا الليل عسعسا ٩١٨/٢؛ والسبع الشداد ٧٠٥/٢؛ الظبى الغرير ٩٨/١؛ وصفاء الدمع، وماء المهل ١٠٥/١؛ ونخر الجباه ١١٤/١؛ وقد سمهرى ١١٩/١؛ وهول المحشر ١٢٠/١؛ والراكب العجلان ١٢٥/١؛ وغصنها الأملودا ١٣٣/١؛ وفسحة الأجل ١٣٧/١؛ وأنياب وأغوال، والزمن الخالى ١٣٩/١؛ ويا حلو التثنى ١٧٣/١؛ ومودة اللمم، وهاتها صرفا ١٧٩/١؛ فاغنم اللذات ١٩٦/١.........".

- وهذا الإحصاء لألفاظ استقاها العقاد من الشعر القديم، والقرآن الكريم، وفنون النثر القديم :

(١) "فمن معجم الشعر القديم والبيئة البدوية[٣٠] :

أحم ويزجى ٤٩/١؛ وشارق وغيهب والغضيض ٥٠/١؛ ومدره والمشاش ويضرى ٥٢/١؛ والسرابيل وهوى الهام ٥٧/١؛ والأساود وتزقو ودرست ويلحاه ٥٩/١؛ وشماريخ رضوى ويلملم /٦٠؛ والوقاح والظباء وليوث الشرى ٦١/١؛ ومسبكر ٦٢/١؛ والقشاعم

والقرم والشلو والدمن ١/٦٣؛ والطبن والشانئ ١/٦١؛ وأوهاق وأشطان والطرة والضحيان ويعطو ١/٦٨؛ والآرام والغزلان والحمائم ١/٧٠؛ والزبرجد والعسجد ١/٧١؛ والبان ١/٧٣؛ وثبير ١/٧٨؛ والخب والماذق ١/٨٣؛ وأواذى عيلم ١/٨٧؛ وجرهم وذميل وإرقال والأوجار ١/٨٨؛ والقهارم ١/٨٩؛ والدمقس والجؤذر والظبى والغرير ١/٩٨؛ والبواشق ١/٩٩؛ والشآبيب ١/١٠٠؛ والأيد ١/١١٤؛ والمزءود ١/١١٧؛ والكاعب والقسور والضمر والدبا واللهزم والشبا والسمهرى ١/١١٩؛ والعثير والغثمر ١/١٠؛ والشيم ويشأى ١/١٢٢؛ والخندريس ١/١٢٣؛ ونواج ضمر والراكب العجلان ١/١٢٥؛ والمرنان والرعان ومحذ والصمان ١/١٢٧؛ والمطايا والدبق والحبائل ١/١٢٩؛ والأملود والشباص ١/١٣٣؛ والصب والخالى ١/١٣٩؛ وبريش ولغوب ١/١٤١؛ والعذاق والصلال ١/١٤٩؛ ويموق ١/١٥٣؛ والحميا والجريال ١/١٥٤؛ والذحول؛ والعقيق ١/١٥٧؛ والأعصم ١/١٥٨؛ وأبلج ١/١٧١؛ وقيد الرمح ١/١٧٤؛ والأرماس والأحثاء ١/١٨٦؛ وطرف ١/١٨٧؛ وفينان ١/١٩٣؛ ولفقان ١/١٩٤؛ وطريد ١/١٩٩؛ وذكاء والوذائل ١/٢١٥؛ والتجاليد والمثانى والندمان ١/٢٢٠؛ والسلاف ١/٢٢٢؛ وجلامد ١/٢٢٣؛ والقيون والسراحين ١/٢٣٧؛ والمناشب ١/٢٣٩؛ ومشنوءة ١/١٤١؛ والنياط والأوصاب والرضاب ١/٢٤٨؛ والحالق والقلال ١/٢٥٠؛ وشادن ١/٢٥٨؛ والزماع ١/٢٦٨؛ والسيد ١/٢٧٤؛ والعاطل ١/٢٩٠؛ والندى والأين ١/٣٠١؛ والحشاشة والذكاء والذماء ١/٣٠٦؛ والبرحاء والتم ١/٣٠٧؛ ورغيبة ١/٣٠٨؛ والجحفل اللجب ولغب ١/٣١٣؛ والنشب ومؤتنف والحازبة والمين ويشنأ ١/٣١٥؛ والشطون ١/٣١٧؛ وشكته والصيد والغيد ١/٣٢٠؛ والجلى ١/٣٢١؛ والقين والظعين ١/٣٢٣؛ والكاشح والرقون ١/٣٢٥؛ والأسنة ١/٣٢٧؛

والبوارح والكواشح والصفائح ٣٢٩/١؛ وطالح ٣٣٠/١؛ والقطين ٣٣٦/١؛ وذماء ٣٣٩/١؛ والعقار ٣٤٥/١؛ والآل وموشى ٣٥٣/١؛ ومفند ٣٦٣/١؛ ومصطلم ٣٦٦/١؛ ولبانة ٣٨٢/١؛ وسرمد ٤٠٨/١؛ وقشعم ٤١٦/١؛ والطنف والموطف والذلف ٤٢٧/١؛ والنفار ٤٥٥/١؛ والغدافى وشآبيب والدأماء ١٩١/١؛ والصهباء ٥٠١/١؛ وزابنة والحائنة ٥٧٤/٢؛ والمزجى والحصر والكلالة والطمر ٧٢٤/١؛ والمداجيا ٧٣١/١؛ والوغى والأغماد ومشتجرات ٧٩٧/٢؛ والحندس ٩١٨/٢ .." إلى آخر ما جاء فى هذا الإحصاء.

(٢) ومن "معجم القرآن الكريم"[٣١] :

"الفسق ٥٨/١؛والشهد والسلسبيل وعليين ٧٢/١؛ والصفوان ٧٣/١؛ ويجرمنك ٧٥/١؛ وخناس ووسواس ٨١/١؛ والشواظ والمارج ٨٨/١؛ وثمود ٨٨/١؛وماء المهل ١٠٥/١؛ والقسور ١١٩/١؛ والأشر ١٣٠/١؛ ولغوب ١٤١/١؛ وهماز ومشاء ١٧٨/١؛ والغسلين ٢٤٨/١؛ والندى ٣١٠/١؛والقسطاس ٣١٩/١؛والأمشاج ٣٢٠/١؛وعزين ٣٢٢/١؛ والوتين ٣٢٣/١؛ وكظيم وذميم ٤٠٩/١؛ والآصال ٩٩/٢؛ والبكور والعشى والجنى ٨٠١/٢؛ وأولو البأس والعصبة ٨١٤/٢ ....الخ"

* وقد نظم العقاد فى موضوعات الحياة العامة ديواناً كاملاً هو ديوان "عابر سبيل". ولهذا الديوان دلالته الموضوعية والفنية، فهو يؤكد، فيما يقول العقاد[٣٢]، "إن إحساسنا بشىء من الأشياء هو الذى يخلق فيه اللذة ويبث فيه الروح، ويجعله معنى شعريًّا، تهتز له النفس أو معنى زريًّا تصدف عنه الأنظار وتعرض عنه الأسماع، وكل شىء فيه شعر إذا كانت فينا حياة، أو كان فينا نحوه شعور؛ فليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هى موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة واستجاشة الخيال، وإنما النفس التى لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذى لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخير المستحضر، أو كالمعدم الذى يظن المترفين لا يأكلون إلا العسل والباقلاء ...

وعلى هذا الوجه يرى "عابر سبيل" شعراً فى كل مكان إذا أراد : يـراه فـى البيـت الذى يسكنه، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم، وفى الدكانين المعروضة، وفى السـيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليوميـة ولا تحسـب مـن دواعـى الفـن والتخيـل؛ لأنهـا تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل مـا يمـتزج بالحيـاة الإنسـانية فهـو ممتزج بالشعور صـالح للتعبير، واجداً صدى محبباً فى خواطر الناس ...".

ولكن قارئ هـذا الديـوان يلاحـظ، علـى الرغـم مـن كـلام العقـاد، أن مـا يسـميه موضوعات الحياة التى تـدور حولهـا قصـائده قليلـة إذا مـا قيسـت بموضوعـات الشـعر التقليدية الأخرى التى تتردد هنا وهنـاك فـى صفحـات هـذا الديـوان! فبينمـا نجـد فيـه قصائد مثل : بيت يتكلـم؛ ووجهـات الدكـاكين؛ وعسـكرى المـرور؛ وكـواء الثيـاب؛ ومتسول .... نجد فيه قصائد أخرى ليست موضوعاتها من هذا النوع الذى يراه "عابر سبيل" فى كل مكان كما يقول العقاد، من مثل : النشيد القومـى؛ الزوجـة المهجـورة؛ وذكرى سيد درويش؛ وتكريم؛ وملك العراق؛ ورثاء، وعزاء ...الخ.

ومقارنة موضوعات قصـائده فـى "عـابر سـبيل" بموضوعـات قصـائده فـى دواوينـه الأخرى تقنعنـا بهـذه الحقيقـة، وهـى أنـه لا يختلـف كثـيراً عـن هـذه الدواويـن، فقـد تناثرت فيها، مثلما تناثرت فى هـذا الديـوان، بعـض موضوعـات الحيـاة العامـة، مثـل قصائده : "رثاء كلب" فـى ديـوان مـن وحـى الأربعـين؛ و "أنعـم بالمقطم"؛ و "توكيـل وتأكيل"؛ و "بيجو"؛ و "زهر ديسـمبر"؛ و "قـولى مـع السـلامة"؛ و "عمـر زهـرة" فـى ديوانه "أعاصر مغرب" وغير ذلك كثير.

وقد أخذ العقاد فكرة هذا الديـوان مـن مصدريـن : أحدهمـا أجنبـى، ويتمثـل فـى أشعار "وردزورث" فى ديوانه : "قصـائد غنائيـة" حيـث يؤكـد فـى مقدمتـه حقيقـة أن الشـاعر إنسـان يخاطب إنسـاناً، وأن لغـة الشـعر يجب أن تتصـف، لذلـك، بالبسـاطة والوضوح والقرب من لغة الحديث العادى. وقد طبق "وردزورث" آراءه تلـك تطبيقـاً صحيحاً، فوصف حياة الريف الساذجة وطبيعته المألوفة، واختار شخصيات قصائده من بين الريفيـين البسـطاء - كمـا يتمـثل فـى أشعار "تومـاس هـاردى" الـذى كـان

يحـرص على أن تكون الحياة العامة الحقيقية موضوعاً لقصائده، فنظم قصائد مثل : فـى فنـدق AT AN INN، وغـرفـة الانتظـار In A Waiting Room، ومـــنزلان The Two Houses، وعلى محطة القطار At The Railway Station Up Way.

والمصدر الثانى تراثى، هو أشعار ابن الرومـى فـى الحيـاة العامـة وأبـى العتاهيـة فـى سهولة اللغة، وغيرهما من شعراء العامة فى القرن الرابع للهجرة.

(٥)

انطلقت الحركة الشعرية بعـد مرحلـة الإحيـاء إلى مرحلـة جديـدة يمكننـا أن نطلـق عليها اصطلاحاً "مرحلة الوجدان" فقد أخذ الشعراء المحدثون، تحت تأثير الحركة الرومانسـية فى الغرب، يطورون من أدواتهم الفنية على نحو تجلّى فى ظاهرتين غلبتا على الشعر الحديـث فى هذه المرحلة، هما : تخليص القصيدة من أغراضها القديمة، وإشاعة عنصر الوجدان فيهـا. وقد أثمر ذلك فيضاً من الشعر الوجدانى الذى تلعب "قصيدة الحب" فيـه دوراً بـارزاً. وفـى عبارة أخرى : إن قصيـدة الحـب التـى رأيناهـا تنفصـل عـن القصيـدة التقليديـة فـى الشـعر الأموى، ويوظفها الشـعراء فـى التعبير عـن مواقفهـم وقضاياهم السياسـية، قـد عـادت إلى الظهور فى شعر الوجدان لتؤدى دوراً شـبيهاً بـالدور الـذى كـانت تؤديـه فـى هـذا الشـعر القديم؛ ولكنها على الرغم من هذا التطور الذى حققته فى شعر الوجدان، ظلـت مشـدودة إلى التراث القديم الذى انحدرت منه إلى الشعر الحديث.

وقـد اتخـذت قـصيـدة الحـب فـى شعـــر مطـران صـورة قصصيـة شـبيهة بقصـائد عمر بن أبى ربيعة القصصية، وهو يجمع فى هذه القصص العاطفية بين نزعة عمـر القصصيـة ونزعة العذريين المأسوية فى أكثر الأحيان – وإن شئنا وصف هذا النـوع مـن قصـص الحـب وصفاً صحيحاً، قلنا إنها قصائد حب مركبة تركيباً تراثيًّا من غزل العذريـين وغـزل المحققـين من شعراء العصر الأموى – ويطـول بنـا الأمـر إذا رحنـا نعـرض نمـاذج مـن شـعر مطـران،

فقصائد الحب فى ديوانه كثيرة كثرة مفرطة، ولكنا نكتفى بهذا النص الذى يغنى عن غيره، من قصيدة طويلة بعنوان "الوردة والزنبقة ... حكاية فتاة أبعد عنها أليف صباها؛ لأن أهله، وهم أغنياء، أبوا تزويجه منها وهى فقيرة" ! وقد استعار مطران، لتجسيد عواطف هذه الفتاة الحزينة، زهرة حزينة مستكينة وعوداً فارعاً من الزنبق يثيران عجبها وعطفها "ثم يفد أبوها فيكشف لها عن صلة عاطفية بين الوردة وعود الزنبق، ترمز، دون أن يدرى، إلى تلك الفرقة التى ضربت بين الفتاة ورفيق صباها. وهكذا تصبح الطبيعة فى القصيدة الوجه الآخر من وجهى الصورة، ويتحد الرمز والحقيقة عند الفتاة فى النهاية ..."(٣٣) :

تفقدتها والفجر يفتح جفنه ... كما انتبه الوسنان والجفن مثقل،
إلى أن بدت لى وردة مستكينة ... كأن دموع الفجر فيها تهلل،
لها طلعة الجاه المؤثل والصبى ... وفى الوجه تقطيب لمن يتأمل،
تلوح عليها للكآبة والأسى ... مخايل دقت أن تُرى فتخيّل،
ويكسبها معنى الحياة ذبولها ... لدى ناظريها، فهى فى النفس أجمل،
مليكة ذاك الروض، جاور عرشها ... من الزنبق العاتى مليك مكلل،
أغر المحيا كالصبح نقية ... له قامة كالرمح أو هى أعدل،
إذا ما استمالته إلى الوردة الصَبا ... فلا ينثنى كبراً ولا يتحول،
فبينا يدى تمتد آناً إليهما ... ويمنعنى الإشفاق آناً فأعدل،
إذا والدى قد طوقتنى يمينه ... وفى وجهه دمع من العين مرسل،
فقبلته ظمأى كأن بمهجتى ... لظى النار، والشيب المقبل منهل،
فقال، وما يدرى بموقع قوله ... لما هو من أمرى وأمرك يجهل،
شفيقاً بحال الزهرتين فؤاده ... شفيعاً بما فى وسعه يتوسل :
بنية عفواً عنهما، فكلاهما ... شقى يود الموت، والموت ممهل!
فلا تسبقى سيف القضاء إليهما ... على أنه يشفيهما، لو يعجّل!
حبيبان سرا ساعة ثم عوقبا ... طويلاً، كذاك الدهر سخو ويبخل
وإن لهذين العاشقين حادثاً ... غريباً، بودى أن أرى كيف يكمل،

فقد جاورت هذى الوفية إلفها إذ الإلف مياس العواطف أميل،
فكان إذا مرت به نسم الصبا يسر إليها سر من يتغزل،
يداعبها جهد الصبابة والهوى ويعرض عنها لاعباً ثم يقبل،
ولكنه لم يلبث الغصن أن جفا فلم تثن عطفيه جنوب وشمأل،
فشق عليها بينُه، وهو جارها وباتت لفرط الحزن تذوى وتنحل،
وعما قليل سيقضيان من الجوى وإن صح ظنى فهى تهلك أول،
فوارحمتا! هذى حقيقة حالنا رآها أبى فى الزهرتين تمثل،
هما صورتان فى الهوى، وحديثنا حديثهما بين الأزاهر ينقل!

– واتخذت قصيدة الحب فى شعر الوجدانيين المتأخرين صورة أخرى، تتمثل فى استعارة الوقوف على الطلل فى القصيدة التراثية وتطويره وتوظيفه لتجسيد أحاسيسهم بالغربة فى أوطانهم.

– فيقول إبراهيم ناجى فى قصيدة "العودة" :

هذه الكعبة كنا طائفيها والمصلين صباحا ومساء،
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنا غرباء!

دار أحلامى وحبى لقيتنى فى جمود مثلما تلقى الجديد،
أنكرتنا وهى كانت إن رأتنا يضحك النور إلينا من بعيد!

رفرف القلب بجنبى كالذبيح وأنا أهتف : يا قلب اتئد،
فيجيب الدمع والماضى الجريح لم عدنا؟ ليت أنا لم نعد!

لم عدنا؟ أولم نطو الغرام وفرغنا من حنين وألم
ورضينا بسكون وسلام وانتهينا لفراغ كالعدم

موطن الحسن ثوى فيه السأم ... وسرت أنفاسه فى جوه
وأناخ الليل فيه وجثم ... وجرت أشباحه فى بهوه

والبلى أبصرته رأى العيان ... ويداه تنسجان العنكبوت
صحت! يا ويحك تبدو فى مكان ... كل شىء فيه حى لا يموت!

كل شىء من سرور وحزن ... والليالى من بهيج وشجى
وأنا أسمع أقدام الزمن ... وخطى الوحدة فوق الدرج

ركنى الحانى ومغناى الشفيق ... وظلال الخلد للعانى الطليح
علم الله لقد طال الطريق ... وأنا جئتك كيما أستريح

وعلى بابك ألقى جعبتى ... كغريب آب من وادى المحن
فيك كف الله عنى غربتى ... ورسا رحلى على أرض الوطن!

وطنى أنت ولكنى طريد ... أبدىّ النفى فى عالم بؤسى!
فإذا عدت فللنجوى أعود ... ثم أمضى بعدما أفرغ كأسى!

وواضح ما أشرنا إليه من أن الشاعر قد استعار "الوقوف على الطلل" ليعبر من خلاله، فى لغة عاطفية، عن إحساسه بالغربة فى وطنه، مجسداً هذا الإحساس فى سلسلة من الصور المادية التى يصوغها على نمط صور الشعر القديم : فالليل ينيخ فى البيت المهجور، والأشباح تجرى فى بهوه؛ والبلى ينسج بيديه خيوط العنكبوت؛ وللزمن أقدام يسمعها وهى تمشى فى البيت، وللوحدة خطى ... الخ.

– وقد سار خليفة الوقيان على نفس الدرب فى قصائده الوجدانية، وهى قصائد حرص فيها على الوقوف على أطلال حبه الذى انقضى، ومن هذا الشعر قصيدة تعد من

أعذب الشعر الوجدانى فى الكويت، وأرقه لغة وأدله على هذا التطور الذى أخذ يتجلى فى استعارة الوقوف على الطلل والاتجاه بالشعر الحديث اتجاهاً وجدانيًّا خالصاً، فأخذت فيه "قصيدة الحب" مكاناً بارزاً كما قلنا ؛ فيقول من قصيدة طويلة يقف فيها على أطلال حبه فى "بيروت" أو فلنقل يصنع من هذه الأطلال قصيدة حب تجسد أحاسيسه وتفصح عن أحلامه :

وجئت إليك يا بيروت،
تحملنى صباباتى،
أتيتك يا ابتسام الصبح،
فى ليل تغشانى
ويا وجهاً ربيعيًّا
يبدد كل أحزانى،
فأين الحسن يا بيروت،
أين جداول نشوى،
تراقص حولنا تشدو،
وأين الوجد والنجوى!

وقد اتسعت مشاعر الحب فى هذه القصيدة حتى امتزجت بكل مظاهر الطبيعة من حوله، وهى مظاهر راح يتخذ من وصف ما أصابها من تغير وتبدل فى العواطف والأحاسيس صورة لما أصاب نفسه من جفاف وفقد عاطفى، فى تعاطف إنسانى حمله على أن ينظر إلى هذه الجمادات من زهر، وثلج، وربى، وكاسات، وحجارة، ودروب نظرته إلى كائن إنسانى يحس ويشعر بما يقع له وما يحدث منه، فيقول :

فلا عاليه باسمة!
كما كانت تلاقينا،
وتحضننا، تدللنا،
توشوشنا، تناغينا،
ولا الكاسات ضاحكة،
على حافاتها الحبب،

ولا زهـــر الـــربـــى زاه،
ولا اللـــــذات تنتهـــــب،
تجهـــم ثغـــرك المعســـول،
جفـــت فوقـــه القبـــل،
ونـــام الثلـــج فـــوق الـــدرب!
لا دفء ولا شـــــــعل

وعدت أسائل الأحجار عن درب
قطعناه.
وعـــن شـــىء بقلـــب الصخـــر،
كنـــا قـــد غرســـناه،
وشـــىء لســـت أذكـــره،
وشـــىء لســـت أنســـاه،
وشـــىء ســـوف نقـــرؤه،
إذا عدنا،
ونلقاه
ورحـــت أداعـــب الحجـــرا
بكفـــى أنشـــد الخـــبرا!
وأســـأل عنـــده أثـــرا،
لشـــىء كـــان فـــاندثرا،
أســـائله فيضطـــرب،
أعاتبـــه فينتحـــب،
أقبلـــه فـــيرتعب،
غـــريـــب، ليـــس يعـــرفـــنى
وحيـــدا حـــين ألـــقـــاه!

وعــــدت مبعـــــثر الخطــــوات
تنفـــــر دونــــــى الطـــــرق!
وتدفعنــــــــــى وتجذبنــــــــى
ظنـــــون مـــــا بهـــــا رمـــــق
أتذكرنــــــى زهــــور الـــــدرب،
والأحجـــــــار والشـــــجر!
ولكـــــن لســـــت أجهلهـــــا،
عليهـــــا بعـــــض آثـــــارى،
وفيهـــــا كـــــل أســـــرارى،
ومـــن ســـحر بهـــا أترعـــت يومـــا
كـــــأس سمـــــــــــارى!

وهكذا استطاع الشاعر أن يطوع "الوقوف على الطلل" ذلك الغرض التراثى الدائر فى الشعر القديم؛ لتجسيد أحاسيس الغربة التى يعانى منها الإنسان المعاصر.

وسوف يطول بنا الأمر إذا أخذنا فى رصد صور الغزل الأخرى فى "قصيدة الحب" الجديدة، فقد صارت فيها المرأة رمزاً خصباً على قضايا ومواقف متنوعة، سياسية واجتماعية وإنسانية؛ ولعل فى هذه المقطوعة القصيرة التى يحاور فيها الشاعر الفلسطينى "راشد حسين" زوجه ما يكشف عن بعض هذه الرموز السياسية فى قصيدة الوجدان الجديدة :

قالت : أخاف عليك السجن، قلت لها : من أجل شعبى ظلام السجن يلتحف،
لو يقصرون الذى فى السجن من غرف على اللصوص لهدت نفسها الغرف!
لكن لها أمل أن يستضاف بهـــا حر فيعبق فى أرجائها الترف،
قالت : بساتيننا أزهارها نسفت، متى تعود الأزاهير التى نسفوا؟
قلت : انظرى! فى سمانا لم تزل سحب غدا تزخ إلى أن يزهر الأسف،
قالت : حلمت بطفل لا أريد له أباً سجيناً، فقلت : الحلم يعتكف،
أتحلمين بطفل قلـــب والـــده عبد، أعيذك من عبد له خلف!

(٦)

وقد مهد هذا التطور الذى حققته "قصيدة الحب" فى المرحلة الوجدانية لانتقال الحركة الشعرية إلى مرحلة جديدة اختلف النقاد فى وصف طبيعتها الفنية، فأطلقوا عليها حركة "الشعر الحر" حيناً، و "شعر التفعيلة" حيناً آخر، كما سموها أخيراً حركة "الشعر الجديد"! وهى تسميات تعكس المواقف النقدية المختلفة التى صاحبت نشأة هذا اللون من الشعر وتطوره وانتقاله من شكل إلى آخر حتى أخذ شكل الظاهرة الفنية، واستقر أخيراً فى صورة جديدة فرضت نفسها على البيئة الأدبية فى الأقطار العربية المختلفة. ومهما تكن آراء النقاد فى هذا اللون من الشعر، فإن ما يعنينا منه هنا، وهو ما يتصل بموضوع هذا البحث، رصد العناصر التراثية التى تتراءى لنا فيه - ويمكننا تحديدها فى ثلاثة عناصر أساسية :

العنصر الأول من التراث العربى، ويتمثل فى استعارة "قصيدة الحب" الأموية التى غزت - كما رأينا - تيار الشعر الوجدانى، وتطويرها وتوظيفها، وصبها فى إطار موسيقى يتخذ من "التفعيلة" فى عروض الشعر التراثى ومن تكرارها أساساً لبناء موسيقى القصيدة.

والعنصر الثانى من التراث الإنسانى، ويتمثل فى تناص الأساطير القديمة فى الشعر الجديد، واستعارة الشخصيات التاريخية والدينية والشعبية، واتخاذها رموزاً ومعادلات موضوعية.

أما العنصر الثالث، فيتمثل فى تطوير رؤى الشعراء، ونقلها من مجال الرؤى الذاتية الضيقة إلى مجال الرؤى الكونية الواسعة.

(١) "والواقع أن ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة فى علم العروض القديم، واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير، وإطالة العبارة [الشعرية] وتقصيرها بحسب مقتضى الحال؛ ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض كما يزعم الذين لا معرفة لهم به، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت إلى خاصية رائعة فى [بعض البحور الشعرية] تجعلها قابلة لأن ينبثق منها أسلوب جديد فى الوزن يقوم على القديم ويضيف إليه جديداً من صنع العصر..."[٣٤].

ويمكننا تلخيص طبيعة هذا الأسلوب الوزنى الجديد فى أن الشعراء قد استبدلوا بالبيت ذى الشطرين المتساويين ما يعرف بلغة النقد الحديث بـ "السطر الشعرى"، ويتألف من تفعيلة واحدة يختارها الشاعر ويكررها إلى أن ينتهى المعنى مؤلفاً من هذا التكرار ما يسمى سطراً شعرياً كما قلنا - وبانتهاء الدفقة الشعورية فى هذا السطر تنشأ القافية التى تأخذ شكل إيقاع نفسى يشعر به قارئ هذا الشعر ويحسه فى نهاية كل سطر شعرى!

وخلاصة ذلك : أن "السطر الشعرى فى القصيدة الجديدة سواء أطال أم قصر، ما زال خاضعاً للتنسيق الجزئى للأصوات والحركات المتمثل فى "التفعيلة"، أما عدد هذه التفعيلات فى كل سطر فغير محدود وغير خاضع لنظام معين ثابت"(٣٥) ويكون بذلك قد أضيف قيد جديد إلى القيود القديمة هو "قيد الإيقاع"، فقد استغنى الشاعر عن القافية برنينها التقليدى مستبدلاً بها قافية من نوع آخر لا ترتبط بالعناصر الصوتية، وتنشأ من انتهاء ما يعرف بـ "الدفقة الشعورية".(٣٦)

وقد قامت نازك الملائكة بمحاولة طريفة لتأكيد هذه الصفة التراثية فى تجربة الشاعر الجديد لبناء موسيقى شعرية جديدة، برصد ظواهر هذا الشعر العروضية والتقنين لها من خلال عروض الخليل، وقياسها بمقاييسه على اختلافها وتنوعها. وقد انتهت إلى تحديد البحور التى يصح للشاعر نظم الشعر الجديد فيها بثمانية بحور تراثية هى : الكامل والهزج والرمل والرجز والمتدارك والمتقارب والوافر والسريع. وقد بنت هذا الحكم على "اعتبار التفعيلة الواحدة المكررة فى الشطر أساساً، فإذا كانت التفعيلة غير مكررة فى الشطر تكراراً متجاوراً لم يصح نظم شعر حر من الوزن الذى ينتمى إليه مثل : بحور البسيط والمديد والخفيف والمنسرح وسواها"! وقد دعاها ذلك إلى الاعتقاد بأنه من الممكن أن نستخرج من كل قصيدة حرة مجموعة من "القصائد الخليلية" الوافية أو المجزوءة أو المشطورة أو المنهوكة! وقد قامت فعلاً بمحاولة من هذا النوع فى مواضع مختلفة من كتابها، قضايا الشعر المعاصر، نختار منها محاولتين تشخصان ما تذهب إليه :

فأما المحاولة الأولى فمقطوعة للشاعر الفلسطينى محمود درويش وهى من المتقارب(٣٧) :

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل،
وكـــــل لقـــــاء وداع
ومــا بيننـــا غــير هــذا اللقـــاء
ومـا بيننـا غـير هذا الــــوداع!

وقد أعادت كتابتها فى صـورة تقليدية بعد أن حذفت منها كلمة "وداع" حتى يستقيم للمقطوعة هذا الشكل القائم على الشطرين :

وفــوق ســطوح الزوابــع كــل   كــلام جميــل وكـــل لقـــاء
ومــا بيننــا غــير هــذا اللقـــاء   ومــا بيننــا غــير هــذا الــوداع!

وأما المحاولة الأخرى، فتتسم بالطرافة لأن الناقدة استطاعت فيها أن تستخرج من قصيدة "إلى العام الجديد" التى ترى أنها مصوغة فى بحر "الكامل" ثلاث قصائد جارية على الأسلوب القديم ذى الشطرين هى : مجزوء الكامل؛ والمشطور؛ والمنهوك.

وتجرى القصيدة فى صورتها الأصلية على هذا النسق من الشعر الحر : [٣٨]

يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوف
مــن عــالم الأشـــباح ينكرنـــا البشـــر،
ويفر منا الليل والماضى ويجهلنا القدر
ونعيـــــش أشـــباحاً تطـــــوف
نحــن الذيــن نسـير لا ذكـــرى لنـــا
لا حلــم، لا أشـــواق تشـــرق، لا منـــى
آفـــــاق أعيننـــــا رمـــــاد
تلك البحيرات الرواكد فى الوجوه الصامتـه
ولنـــــا الجبـــــاه الســـــاكنه
لا نبـــض فيهـــا ولا اتقـــاد
نحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهته
الهـــاربون مـــن الزمـــان إلــى العـــدم

الجــــاهلون أســـــى النـــــدم
نحـن الذيـن نعيش فـى تـرف القصـور
ونظـــــل ينقصنـــــا الشـــــعور،
لا ذكريـــــــــــــــــات
نحيـــــا ولا نـــــــدرى الحيـــــاة
نحيـا ولا نشـكو ونجهـل مـا البكـاء
ما الموت، ما الميلاد، ما معنى السماء!

وقد استخرجت منها قصيدة من بحر الكامل ذى الشطرين هى :

يـــا عــــام لا تقـــرب مســـا — كننـــا فنحـــن هنـــا طيـــوف
ويفــــر منـــا الليــل والـــ — ـمـــاضى ويجهلنـــا القـــدر
تلـــك البحــــيرات الــــروا — كــد فـــى الوجـــوه الصامتـــه
نحـــن العــــراة مـــن الشــعو — ر، ذوو الشـــــفاه الباهتـــــه
متفـــاعلـــن متفـــاعلـــن — متفـــاعلـــن متفـــاعلـــن

وأخرى من مشطور الكامل :

نحـن الذيـن نسـير لا ذكـرى لنـــا
لاحلـم، لا أشـواق تشـرق، لا منـى
مـن عـالم الأشـباح ينكرنـا البشـر
الهـاربون مـن الزمـان إلـى العـدم
نحن الذين نعيش فى ترف القصـور
نحيا ولا نشكو ونجهل مـا البكـاء
ما الموت،ما الميلاد،مامعنى السماء
متفـاعلـن متفـاعلـن متفـاعلـن

وثالثة من المنهوك :

ونعيـــــش أشــــباحاً تطـــــوف
آفـــــاق أعيننــــا رمــــاد

ولنـــــا الجبـــــاه الســــاكنه
لا نبـــض فيهـــا، لا اتقـــاد
ونظـــل ينقصنـــا الشـــعور
نحيــا ولا نــــدرى الحيــــاه!

وهذه القصائد التى استخرجتها، فيما تقول الناقدة، هى جميعاً "من البحر الكامل، وتفعيلتها جميعاً واحدة هى "متفاعلن" وهى إنما تجتمع فى الشعر الحر؛ لأن ذلك لا يخرج على النغم الذى تقبله الأذن العربية، وكل ما هنالك أنه أسلوب يتيح للشاعر تعبيرية أعلى بمنحه الفرصة لإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضيات المعنى"[٣٩].

وقد أخذت انطلاقاً من إيمانها بتراثية أوزان الشعر الحر، وميلها إلى تثبيت قواعده العروضية واعتبارها قواعد صوتية ملزمة للشعراء الجدد، فى رصد عيوب هذا النظام العروضى الجديد فى مواضع متفرقة من كتابها تحت عناوين مختلفة هى : المزايا المضللة فى الشعر الحر؛ وعيوب الوزن؛ والمشاكل الفرعية فى الشعر الحر، وأصناف الأخطاء العروضية، وإهمال الشعراء وغير ذلك مما يتناول هذا العيب أو ذاك من عيوب هذه الحركة الجديدة.

(٢) وقارئ التراث العربى القديم يرى – فيما يتصل بالأساطير – أننا أمام ظاهرتين متكاملتين : الأولى دينية هى "أنه كانت للعرب القدماء أساطيرهم الخاصة التى ترتبط بمعبوداتهم وبأحداث حياتهم ... فنرى صوراً من معبودات سكان الرافدين من بابليين وآشوريين منها : عشتر وهو إله ذكر يرمز لكوكب الصباح الزهرة، مقابل "عشتار" الإلهة البابلية و"عشترت" الكنعانية؛ كما نجد "ودا" إله القمر المعينى ونظيره السبئى "بعل"، وكذلك "ال" بمعنى السيد أو الرب .... إلى جانب ما يذكره القرآن من آلهتهم من مثل : سواع، ويغوث، ويعوق، ونسر. كما كان لدى العرب المستعربة طائفة من القصص الأسطورى يرتبط بما نصبوه من أوثان فى الكعبة أو خارجها، كما شاع عن أساف ونائلة أو العزى .. كما نجد فى معتقداتهم كثيراً من الأساطير كقولهم فى : العنقاء، والغول، والهامة أو الصدى، ووادى عبقر، وزمن الفطحل... وشياطين الشعراء .. كما كانت لهم معرفة بأساطير غيرهم من الشعوب المجاورة..."[٤٠].

والظاهرة الثانية، أن هذا التراث الأسطورى، قد وجد طريقه إلى الشعر العربى القديم فى شكلين مختلفين : الأول، شكل إشارات خاطفة وعامة لا تنبئ عن تمثل فنى لهذا التراث الأسطورى، على نحو ما نجد فى تلك الأبيات القليلة المنسوبة إلى النابغة الذبيانى وزهير بن أبى سلمى.

ويتمثل الشكل الثانى الذى اتخذته هذه الأساطير فى الشعر الجاهلى على وجه الخصوص فى هذا الفيض من الصور المجازية، التشبيهية والاستعارية؛ التى تفتقر إلى وجوه شبه حقيقية تربط بين أطرافها، وتبرر الجمع بينها فى صور نمطية منبتة من الواقع فى صورته الحقيقية. وقد أفضنا فى رصد هذا النوع من الصور الأسطورية وتفسيرها فى كتابنا عن "الشعر الجاهلى ..." ودراستنا المنشورة فى مجلة فصول بعنوان : "التفسير الأسطورى للشعر الجاهلى".(٤١)

ولعلنا نستطيع، اعتماداً على ما بأيدينا من بدايات الشعر الجديد وأخبار شعرائه، أن نقرر أن التراث الأسطورى قد تسرب إلى الشعر الجديد عن طريقين : الأول، طريق الشعر العربى القديم الذى تراسلت صوره ولغته ومعانيه وأساليبه فى الشعر الحديث تراسلاً وصل إلى حد محاكاة الحديث للقديم على نحو ما رأينا فى حديثنا عن الحركة الشعرية فى مرحلتى الإحياء والتطور.

والطريق الآخر، "مجلة أبولو" التى جعلت من أهدافها الاتصال بالآداب العالمية العريقة، لإثراء النهضة الجديدة فى الشعر العربى – وهى دعوة كان أبو شادى من أشد المتحمسين لها والداعين إليها فى "أبولو" خاصة بعد أن سانده فيها الدكتور محمد حسين هيكل الذى أخذ يلح عليه فى أن يرتاد عالم الميثولوجيا القديمة على اختلاف مناشئها، دون تفرقة بين ميثولوجيا الإغريق وميثولوجيا الشرق القديم، فى مثل قوله :(٤٢)

"إن مسايرة الشعر العربى لنهضة الشرق الأخيرة، تدعونا لنذكر أن لا سبيل إلى اقتحامه ميادين جديدة، إلا إذا اقتحم رافعو لواء الشعر هذه الميادين بروح جديدة، روح غير هذه الروح الأنانية التى تحصرهم أكثر الأمر فى دائرة ضيقة من عواطفهم الوقتية، أو تفكيراتهم السطحية، أو أخيلتهم القليلة الارتفاع. نعم يجب أن يقتحموا الميادين الجديدة بروح منبسطة، قديرة على أن تحلق فى جو العالم كله، ملقية عن

كاهلها حدود المكان والزمن، مرتفعة إلى السموات العلى، متصلة بالملائكة، والشياطين، ثائرة على كل عتيق بال، متوثبة لتنتظم فى ثروتها آلهة الإغريق، والمصريين القدماء، وما خلفت الميثولوجيا فى الأمم والعصور المختلفة فى تحليقها وسموها أتراني أطمع فى أن يحاول أصدقاؤنا الذين يقومون على نهضة الشعر فى مجلة أبولو، اقتحام ميادين الشعر بهذا الروح القوى الثائر؟ ذلك أكثر رجائى، ومن أجل ذلك كتبت هذه الكلمة".

وقد أثمرت هذه الدعوة إلى ارتياد عالم الأساطير القديمة فى نشأة ثلاثة اتجاهات : أولها تنظيرى، ويتمثل فى طائفة من المقالات التى أخذ أصحابها يمهدون بها طريق الميثولوجيا إلى عالم الشعر الجديد، فكتب عيسى إسكندر المعيوف مقالة عن "أبولون" وعبادته وهياكله وتماثيله؛ كما كتب الدكتور على العنانى عدة مقالات عن "أبولون والشعر الحى"، استعرض فى إحداها علاقة أبولو بالفصاحة والشعر، مؤكداً حاجة الشعر العربى الحديث إلى هذا النوع من الأساطير فى قوله :(٤٣)

"وإذا كانت اللغة العربية ترنو الآن إلى الحياة الكاملة وإلى الزج بنفسها فى صف اللغات الأوربية الحية، فأجدر بها أن ترجع إلى ما فاتها، وإذاً فهى فى حاجة كبرى إلى نقل أساطير اليونان وما يتبعها من أدب وفن، إذ هى أسمى ما فى القديم، وهى روح الجديد فى جميع أنحاء الثقافة الأوربية العامة التى نغترف منها بحكم الطبيعة، ومحاولة معرفة هذه الثقافة كاملة مع عدم الإلمام بدين اليونان وعقائدهم فى أساطير، ضرب من المحال" !

والاتجاه الثانى، تطبيقى ويتمثل فى لونين من الشعر الوجدانى الذى أنتجه كل من الدكتور أبو شادى وعلى محمود طه فى إطار الدعوة إلى إدخال الأساطير القديمة إلى الشعر الحديث : فأما أبو شادى فقد نظم عدداً من الأساطير اليونانية والمصرية الفرعونية مثل :(٤٤) "عشق زيوس كبير آلهة الأولمب لوريا، الفتاة البشرية؛ وعشق ربة الجمال أفروديت للفتى الإلهى أدونيس، وتأبّيه عليها؛ واختطاف بلوتو رب هاديس، العالم السفلى، لبرسفونى إلهة الربيع؛ وهيام أورفيوس المغنى والموسيقى الساحر بزوجته يورديس؛ وحب هرقل المشهور للفتاة ديانيرا، وتعلق أبولو رب الشعر بالحورية

دافنى؛ كما نظم أسطورة أوزيريس والتابوت الذى خدعه به أخوه ست إله الشر؛ وإيزيس وطفلها الأمير الإلهى حورس؛ [كما صور] فى قصيدته "فى المهد" الملكة نفرتيتى [وهى] تؤدى طقوس العبادة للإله الجديد "آتون"!

ومن الملاحظ أن أبا شادى قد حرص فى نظم هذه الأساطير على أن يسوقها فى صورتها التاريخية البسيطة دون أن يتعمق فلسفتها، أو يوظفها فى أشعاره توظيفاً فنيًّا مثمراً؛ ولذلك اتسمت قصائده تلك بالسطحية فى رواية الأساطير والنثرية فى بناء أساليبها!

وأما على محمود طه فقد اتجه فى إدخال الأساطير إلى أشعاره اتجاهاً مغايراً فى قصيدة طويلة بعنوان "أرواح وأشباح"، قدم لها بقوله شارحاً فكرتها :(٤٥)

"هذه الأرواح، تهيم أشباحها ويدور حوارها فى صفحات هذا الكتاب، يعيش بعضها فى عالم الحقيقة، ويضطرب البعض الآخر بين عالمى الأساطير والخرافات؛ لم أسع إليها عن عمد، ولم ألقها مصادفة، ولكنى تبينتها صوراً يتمثلها خيالى، وحديثا يتردد فى خطرات نفسى، فوجدت مطابقة بينها وبين أشخاص قرأت لهم وسمعت عنهم، ورأيت اتفاقاً ومواءمة بين ما نزعوا إليه فى عالم الروح وما صنعوه فى عالم المادة .. وحبب إلى هذا الجو الإغريقى الساحر، وأساطيره الغادية الشادية، إنى وأنا أتمثل هذه الأرواح صوراً، وأستلهمها إحساساً وفكراً، خيل إلى أن روحى قد انسرقت من طيفها فيما يشبه أحلام اليقظة، أو لحظات الشرود الإلهى، مأخوذة بما ترى، مشفقة مما تسمع، وكأنى بها وراء سحابة فى عالمها الذى سبق لها أن عاشت فيه ...... وفى عالم الأسرار والأقدار سمعت حواراً يجرى بين حوريات، من صواحب الفن ورباته، هن : سافو، وبليتيس، وتاييس. ورأيت بينهن إلهاً عجيباً، فذا يحكم بينهن ويقضى فيهن، وجدت هرميس الذى لا مشبه له بين آلهة الإغريق، فى تعدد صوره، وتنوع مذاهبه، وتنافر طبائعه وتناقض وظائفه .. وهذه سافو ربة الشعر الغنائى، والأماديح والأناشيد التى يراها "سوينبرن" أعظم شاعرة عرفها التاريخ، والتى اضطربت حياتها فى محيط من اللذات والآلام، أحبت الرجال ثم اجتوتهم، ووُصمت بهذا اللون المريض من العشق، حتى قيل : إنها كانت تعد فى كسبوس كاهنة الرذيلة ..... الخ" !

وهكذا لم يكد الشاعر يترك أسطورة أو شخصية أسطورية دون أن يعرج عليها ويستدعيها إلى قصيدته، ويغوص فى أعماقها كاشفاً عن فلسفتها فى حياتها، مازجاً بين نفسه ونفسها، جاعلاً منها معادلا لمواقفه وأفكاره. وقد قسّم الشاعر قصيدته تلك إلى مجموعة من القصائد القصيرة التى تخلص كل منها لأسطورة أو شخصية بعينها – ونختار منها مما يلقى ضوءاً على طبيعتها الأسطورية، هذه الأبيات القليلة :

إلى قمة الزمن الغابر سمت ربة الشعر بالشاعر،
يشق الأثير صدى عابراً وروحاً مجنحة الخاطر،
مضت حرة من وثاق الزمان ومن قبضة الجسد الآسر،
وأوفت على عالم لم يكن غريباً على أمسها الدابر،

تبدّى لها فانجلى شكها وثابت إلى وعيها الذاكر،
وأصغت فمرت على سمعها رواية ميلادها الغابر،
هو البعث فاستمعوا واقرأوا حديث السماء عن الشاعر!

سافو : عجبت! مَن الملك العابر! ومن ذلك الشبح الطائر؟
أهلاً علينا فما سلّما ولا صافح الناظرَ الناظرُ،
وللريح حولهما زفّة كما صدح المزهرَ الساحرُ،
أفى عالم الأرض بعث جديد؟ أم الوهم مثّله الخاطر؟
تاييس: نعم، هو روح جميل الإهاب ينيل الرياحَ جناحى مَلَك،
وذلك هرميس يسرى به سرى النور فى سُبحات الفلك
عرفناه... لا شك.. هذا فتى سيسلكه الفن فيمن سلك
غداً تملأ الأرض ألحانه ويبقى صداها إذا ما هلك
بليتيس: إلى الأرض؟فليمض هذا الشقى ألا ولتفض كأسه بالشجون،
جزاء لما غض من أمرنا ومر كأن لم تلاق العيون
أراه ولما يزل بيننا أصابته لوثة أهل الفنون!

ثم ينتقل بنا الشاعر إلى قصيدة أخرى عنوانها "الحية الخالدة" ويقدم لها بقوله :

"تاييس تفتح كتاباً وتقرأ من قصيدة الحية الخالدة - وهى قصيدة تدور حوادثها حول الفن بين الرجل والمرأة وأثر الغريزة فيه، يتكلم شاعر فنان اتخذ فتاة حسناء نموذجاً حيًّا لفنه، فأغوته بمفاتن جسدها، ودفعته بحماسة فى غمار ملذات لا يلبث أن يفيق منها وقد رأى انهيار روحه وفنه..." :

ولفت ذراعين كالحيتين	علىّ، وبى نشوة لم تطر
وقد قربت فمها من فمى	كشقين من قبس مستعر
أشم بأنفاسها رغبة	ويهتف بى جفنها المنكسر!
تبينت فى صدرها مصرعى	وآخرة العاشق المنتحر!

وعلى هذا النحو يجرى الشاعر فى القصائد الجزئية الأخرى التى تؤلف هذه القصيدة الطويلة، مستدعياً هذا الحشد من الأساطير القديمة.

وقد مهد هذا كله: الصور الأسطورية فى الشعر الجاهلى، ونزوع أبولو إلى إدخال الأساطير إلى عالم الشعر الحديث، ومقالات الكتاب فيها عن أساطير اليونان والشرق القديم، وتجربة أبى شادى وعلى محمود طه الشعرية، لأن تغزو الأسطورة الشعر الجديد، بأنواعها ومصادرها المختلفة، وتجعل من قصائده فى موضوعاتها ومعانيها وصورها معادلاً موضوعياً على قضايا سياسية واجتماعية وإنسانية. ويشخص بدر شاكر السياب فى العراق، وصلاح عبد الصبور فى مصر هذا الاتجاه إلى استدعاء الأساطير والشخصيات والأحداث التاريخية وغيرها من التراث المحلى والإنسانى، كما يشخصه كثرة أخرى من الشعراء الجدد؛ ولا تتسع هذه الدراسة المحددة إلا لمختارات قليلة وقصيرة من تراث الشعر المعاصر تجسد هذه الظاهرة ولا تستوعبها :

* ولما كان بدر شاكر السياب من أكثر الشعراء المعاصرين توظيفاً للأساطير فى أشعاره، وأكثرهم تحويراً لها، فإن الوقوف عند نماذج من قصائده كاف لتشخيص هذه الظاهرة الفنية من ناحية، وبيان دورها فى إثراء هذا الشعر من ناحية أخرى. ونستطيع. دون الدخول فى تفاصيل فنية وموضوعية معقدة، أن نقرر أن استخدام السياب للأسطورة قد مر بثلاث مراحل، اتخذ فى كل واحدة منها منهجاً بعينه :[٤٦]

الأولى، مرحلة "الاشتراكية" وهى تلك الفترة التى كان فيها عضواً فى الحزب الشيوعى قبل قيام الثورة العراقية فى عام ١٩٥٨، وقد أكثر فى شعر هذه الفترة من الاعتماد على الأساطير البابلية والآشورية، واتجه بها عن طريق ما كان يحدثه فيها من تحويرات إلى تسجيل إيمانه بتغيير الواقع السياسى عن طريق الثورة الشعبية التى كان يشك فى قرب وقوعها بسبب تقاعس القوى الشعبية وسقوط همتها عن المواجهة الثورية. وقد حظيت أسطورتا "عشتار"، و"تموز" من بين الأساطير الأخرى باهتمام السياب فى شعر هذه المرحلة.

والثانية، مرحلة الدعوة إلى القومية العربية، وقد تلت قيام الثورة العراقية عام ١٩٥٨ – وكانت سبباً فى تخليه عن انتمائه الشيوعى وانحيازه إلى صف القوى الوطنية. ولكن انقسام الثورة العراقية على نفسها بين التيار الوطنى الذى كان يفضل الاحتفاظ باستقلال العراق الوطنى، والتيار القومى الذى كان يحبذ الانضمام إلى دولة الوحدة الجديدة التى قامت بين مصر وسوريا، قد ترك آثاراً واسعة على شعر السياب فى هذه المرحلة؛ فقد سادت فى أول الأمر الرموز الأسطورية، العربية والإسلامية الدالة على الانتصار وبناء الحضارة، من مثل : "ذى قار" الذى يرمز إلى انتصار العرب على الفرس قبل الإسلام؛ و "العنقاء" ذلك الرمز الأسطورى الذى يشخص القدرة على الخروج من الصحراء العربية واقتحام كل ما تشرق عليه الشمس من أرض؛ و "غار حراء" الذى يرمز إلى انتصار الإسلام؛ و "البراق" الذى يصل الماضى بالحاضر(٤٧). كما برزت فى أواخر هذه المرحلة رموز أخرى تعبيراً عن الصراع الذى اشتد بين القوى القومية والقوى الوطنية التى انحاز الشيوعيون إليها، من مثل : رمز "قابيل" الذى يشخص العدوان والظلم والخيانة؛ ورمز "تموز" المقتول؛ ورمز "عشتار" العطشى التى ذبحها الشيوعيون كما ذبحوا الفتاة العراقية "حفصة" من قبلها! ورمز "أليعازر" المزيف تجسيداً للخيانة والعمالة!

والثالثة، مرحلة العذاب النفسى والجسدى الذى كان يعانيه السياب بسبب مرضه. وقد تنوعت رموز السياب فى هذه المرحلة بين الرموز الواعدة والرموز اليائسة، فتظهر فى أشعاره شخصية "المسيح" الذى يشفى الكسيح ويحيى "أليعازر" بعد

الموت؛ وشخصية "أيوب" الصابر الذى هده المرض ثم شفاه الله؛ كما تظهر شخصيتا "السندباد" و"عولس" ولكن فى صورة جوالين لا يعودان من مغامراتهما أبداً رمزاً على يأسه من الشفاء.

ويتراءى لمن يقرأ شعر هذه المراحل الثلاث أن السياب كان يحرص على أن يحدث فى هذه المادة الأسطورية التى يوظفها، تحريفات وتغييرات تجعل منها رموزاً دالة على مواقفه وأقنعة قادرة على حمل أفكاره وتسجيل رؤاه فى الحياة والكون من حوله.

ومن أشعار السياب فى المرحلة الأولى قصيدة بعنوان "مدينة بلا مطر"، وقد نظمها على أرجح الأقوال فى عام ١٩٥٧؛ ويوظف السياب فيها أسطورة "عشتار" من خلال وصفه لطقس من الطقوس التى كان عبادها يقيمونها لها استدراراً لعطفها حتى تنزل عليهم المطر وتشيع فى أرضهم الخصب - ولكن "عشتار" لا تستجيب لهم ولا تلتفت إلى طقوسهم لأنهم يدلسون عليها، ويقدمون لها قرابين مزيفة؛ وهكذا يجعل السياب "عشتار" على عكس الأسطورة القديمة، تفشل فى بعث الخصب، ويرد هذا الفشل إلى تقاعس القوى الشعبية عن القيام بواجبها، وهو تحوير كان يحرص السياب كما قلنا على إحداثه فيما يجلبه إلى أشعاره من أساطير حتى يخضع الرمز الأسطورى القديم لسياق القصيدة الجديدة.

وقد بث السياب فى قصيدته عن طريق ما أحدثه فى الأسطورة من تحوير ثلاثة رموز، الأول رفض "عشتار" إنزال المطر وإحداث الخصب بمدينته لزيف القرابين وتقاعس العباد. والثانى، إنزال المطر وبعث الخصب فى مدن أخرى صدق أهلها فى قرابينهم وأخلصوا فى جهادهم، ولعله يقصد بذلك مصر التى كانت الثورة فيها قد نجحت وأخذت تتخلص من القوى الاستعمارية. والرمز الثالث يتمثل فى التوجه بآماله إلى جيل الأبناء الذين كان يرى فيهم خلاص العراق، فيقول :

(أ) مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب
تحم دروبها والدور، ثم تزول حُماها
ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب،
فتوشك أن تطير شرارة، ويهب موتاها :

"صحا من نومه الطينى تحت عرائش العنب..
صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها.."
وتوشك أن تدق طبول بابلَ، ثم يغشاها
صفير الريح فى أبراجها وأنين مرضاها.
وفى غرفات عشتار
تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار،
ويرتفع الدعاء، كأن كل حناجر القصب
من المستنقعات تصيح :
لاهثة من التعب،

....

ولكن مرت الأعوام، كثراً ما حسبناها،
بلا مطر ... ولو قطره
ولا زهر ... ولو زهره
بلا ثمر كأن نخيلنا الجرداء أنصاب أقمناها
لنذبل تحتها ونموت
سيدنا جفانا. آه يا قبره
أما فى قاعك الطينى من جره؟
أما فيها بقايا من دماء الرب، أو بذره؟
حدائقه الصغيرة أمس جعنا فافترسناها :
سرقنا من بيوت النمل، من أجرانها، دخنا وشوفانا
وأوشاباً زرعناها
فوفينا، وما وفى لنا، نذره!

(ب) وأبرقت السماء كأن زنبقة من النار
تفتح فوق بابل نفسها؛ وأضاء وادينا،
وغلغل في قرارة أرضنا وهج فعراها
بكل بذورها وجذورها وبكل موتاها؛
وسح وراء ما رفعته بابل حول حماها،
وحول ترابها الظمآن، من عمد وأسوار
سحاب ... كان لولا هذه الأسوار رواها!

(حـ) وفي أبد من الإصغاء بين الرعد والرعد
سمعنا لا حفيف النخل تحت العارض السحاح
أو ما وشوشته الريح حيث ابتلت الأرواح،
ولكن خفقة الأقدام والأيدي
وكركرة و"آه" صغيرة قبضت بيمناها
على قمر يرفرف كالفراشة، أو على نجمه...
على هبة من الغيمه،
على رعشات ماء، قطرة همست بها نسمه
لنعلم أن بابل سوف تغسل من خطاياها!

ومن رموزه التي حرفها، رمز "عشتار" المقتولة، و"ألعازر" المزيف :

عشتار على ساق الشجرة
صلبوها، دقوا مسمارا
في بيت الميلاد - الرحم
عشتار بحفصة* مستتره
تدعى لتسوق الأمطارا
تدعى لتساق إلى العدم

حيـــــا يتقــــــافز أو يمشـــــى
كـــم ظـــل هنـــاك وكـــم مكثـــا
أتـــــرى عامــــــاً أم عـــــامين؟
أم دامـــــت ميتتــــه ســـــاعه؟
شـــخنوب العـــامل، مـــن راعـــه؟
فتنكـــــــــر للدينـــــــــارين
وتواثـــب يركـــــض مذعـــــورا
المـــوت الزائـــــف خاتمـــــة
لحيـــــاة زائفـــــة مثلـــــه،
والبعــــث الزائـــــف عاقبـــــة،
للمــــوت الـــزائـــف مـــن قبـــــله!

ومن رموزه الأثيرة في مرحلة مرضه، رمز "السندباد" الذى لا يعود أبداً من مغامراته على عكس ما هو معروف في الأسطورة الشعبية، رمزاً على يأسه من الشفاء، فيقول من قصيدة له بعنوان "رحل النهار" :

رحــل النهـــار
ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نـار
وجلست تنتظرين عودة سندباد مـن السـفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعـود.
هـو لـن يعـود،
أومـا علمـت بأنـه أسـرته آلهـة البحـار
فى قلعة سوداء فى جزر من الدم والمحار.
هـو لـن يعـود،
رحــل النهـــار
فلـــترحلى، هـــو لـــن يعـــود.

خصلات شعرك لم يصنها سندباد من الدمار،
شربت أجاج الماء حتى شاب أشقرها وغار
ورسائل الحب الكثار
مبتلة بالماء منطمس بها ألق الوعود
وجلست تنتظرين هائمة الخواطر فى دوار :
"سيعود. لا! غرق السفين من المحيط إلى القرار
سيعود. لا! حجزته صارخة العواصف فى إسار!

(٣) وقد أدى تناص الأساطير فى الشعر المعاصر إلى ظهور رؤية جديدة للكون منفكة من أسر الرؤية الذاتية الضيقة التى ظلت تحكم الشعر الوجدانى زمناً. وهذه الرؤية الكونية قد انحدرت إلى الشعر المعاصر من مصادر ثلاثة : اثنان منها تراثيان هما شعر طائفة بعينها من الشعراء القدامى الذين تغلب على قصائدهم نزعة فكرية (أو فلسفية)، من أمثال : أبى الطيب المتنبى وأبى العلاء المعرى... والشعر الصوفى الذى أخذ يغزو البيئات العربية منذ القرن الثانى الهجرى، فكثر شعراؤه وكثرت دواوينه كثرة مفرطة جعلت منه تياراً فنيًّا وموضوعيًّا مقابلاً، كمًّا وكيفاً، لتيار الشعر التقليدى. والمصدر الثالث، الأساطير القديمة، الدينية والشعبية – وهى رؤية كونية تحتاج لجدتها وطرافتها إلى دراسة مستقلة.

وبعد، فهذه محاولة مختصرة لرصد الظواهر التراثية فى الشعر العربى الحديث، زاوجت فيها بين رصد الظواهر وتفسيرها والتعليل لها، إعمالاً للنظرية القائلة بأن القديم "يتناص" فى الجديد، وأن الظواهر الفنية يعدى بعضها بعضاً؛ راجياً أن يتجاوز القارئ عما قد يكون فيها من نقص، لضيق المدة الزمنية التى كانت قد حددت سلفاً لإنجازها. وفى ظنى أن أعود مرة أخرى إلى هذه الدراسة لتنميتها وتنقيحها، مستفيداً من أفكار المناقشين.

الهـوامـش

(١) ابن طباطبا، عيار الشعر : ٤٠، حيث يقول :

"الشعر كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد الذوق...".

– وراجع أيضا : المرزوقى، ديوان الحماسة : ١: ١٨

"إن الشعر مبنى على أوزان مقدرة، وحدود مقسمة، وقواف يساق ما قبلها إليها مهيأة، وعلى أن يقوم كل بيت بنفسه، غير مفتقر إلى غيره...".

– وراجع أيضا : السكاكى، مفتاح العلوم : ٢٢٥ :

"إذا لم يستقم لك على الأوزان التى وعيتها، فإما ألا يكون شعراً أصلاً أو يكون وزناً خارجاً من هذه الأوزان التى عليها مدار أشعار العرب بحكم الاستقراء. وهذه الأشعار التى عليها مدار أشعار العرب لا تجد لهم وزناً يشذ عنها، اللهم إلا نادراً منها...".

(٢) راجع مقدمة العقاد لديوان عبد الرحمن شكرى؛ وراجع أيضاً : مطالعات بين الكتب والحياة : ٢٨٠ – ٢٨١، حيث يقول :

"لقد رأى القراء بالأمس فى ديوان شكرى مثالاً للقوافى المرسلة والمزدوجة والمتقابلة، وهم يقرءون اليوم مثالاً من القافيتين، المزدوجة والمتقابلة. ولا نقول إن هذا المنظور من وراء تعديل القوافى والأوزان وتنقيحها، ولكنا نعده بمثابة تهيؤ المكان لاستقبال المذهب الجديد .. وليس بين الشعر العربى وبين التفرع والنماء إلا هذا الحائل، فإذا اتسعت القوافى لشتى المعانى والمقاصد .... بزغت المواهب الشعرية على اختلافها..".

ولكن العقاد لا يلبث أن يتخلى عن هذه الدعوة إلى التجديد، فيعلن نفوره من إلغاء القافية (راجع : يسألونك : ٨٨)، ويحول قصائد الشعر الحر إلى لجنة النثر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب !

(٣) راجع حول موسيقى الشعر القديم عامة بحثنا : من أصول الشعر العربى القديم : "الأغراض والموسيقى"، كتاب : بين القديم والجديد : ١٠١ - ١٤٢.

(٤) انظر : سر صناعة الإعراب، لابن جنى : ٦٥.

(٥) راجع حول هذه التحويرات : د. ثناء أنس الوجود، تجليات الطبيعة والحيوان فى الشعر الأموى، فقد تابعت رصد هذه الظاهرة فى الشعر الأموى، وقدمت لها تفسيرات خصبة.

(٦) نفسه.

(٧) نفسه.

(٨) نفسه.

(٩) فى دار الكتب المصرية عدد من هذه الدواوين المخطوطة التى استنسخها البارودى.

(١٠) من هذه الإشارات : "وقال فى صباه يروض القول"؛ وقال... وقد سلك فيها مسالك العرب فيما كانت تتمدح به من مباشرة الحروب وارتياد المنابت، وركوب الخيل وشرب الخمر"؛ "وسأله بعض أصدقائه أن يوازن قصيدة البحترى.."؛ و "وقال يفتخر على طريقة العرب"!

(١١) نشرت هذه الدراسة فى الكتاب الخاص بأبحاث ندوة البارودى / مؤسسة جائزة البابطين عام ١٩٩٤.

(١٢) قدم الدكتور يوسف خليف هذا البحث فى ندوة البارودى.

(١٣) خزانة الأدب للبغدادى (ط ١٩٨١) : ٨ : ٥٠٣ - ٥٠٤.

(١٤) عمر الدسوقى، فى الأدب الحديث : ٢ : ٣٥٦ - ٣٥٧.

(١٥) نفسه : ٢ : ٢٥٨.

(١٦) نفسه ٢ : ٢٢٢.

(١٧) نفسه.

(١٨) الديوان : ١٢٨ وما بعدها.

(١٩) نفسه ١٣٠.

(٢٠) نفسه : ١٣٢.

(٢١) انظر ما كتبه أمجد الطرابلسى عن معارضات شوقى، مجلة فصول، العدد الأول، ١٩٨٢ : ٨٥.

(٢٢) إبراهيم حمادة، مسرح شوقى، والكلاسيكية الفرنسية، فصول، المجلد الثانى، العدد الأول، ١٩٨٢ : ١٦٨ وما بعدها.

(٢٣) نفسه : ١٧٢.

(٢٤) راجع ما كتبه الدكتور عبد الحميد إبراهيم حول المصادر التاريخية لمسرحية مجنون ليلى، مجلة فصول : ١٧٨ وما بعدها. فقد أشار إلى كتاب مخطوط يقع فى ٥٥ صفحة بعنوان : "قصة قيس بن الملوح العامرى المعروف بمجنون ليلى".

(٢٥) الدكتور عبد القادر القط، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر : ١٣٥ - ٢٠٥.

(٢٦) إبراهيم السعافين، شعر العقاد والتراث، مجلة فصول، المجلد التاسع (أكتوبر ١٩٩٠) : ١٠٩ - ١٣٣.

(٢٧) الدكتور عبد القادر القط، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر : ١٩٨ - ٢٠٣.

(٢٨) إبراهيم السعافين، شعر العقاد والتراث : ١١٩، والإشارة هنا إلى ديوان العقاد، المكتبة العصرية، بيروت (د.ت).

(٢٩) هذا قليل من كثير أحصاه السعافين فى دراسته الخصبة.

(٣٠) نفسه : ١١٦.

(٣١) نفسه.

(٣٢) ديوان عابر سبيل (الديوان الخامس) طبع الهيئة العامة للكتاب : ٣٧٧ وما بعدها.

(٣٣) الدكتور عبد القادر القط، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر : ١٠٠ - ١٠٢.

(٣٤) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، المقدمة : ٨.

(٣٥) الدكتور عز الدين إسماعيل، الشعر العربى المعاصر : ٦٦.

(٣٦) نفسه.

(٣٧) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ١٤٠ : ١٤٢.

(٣٨) نفسه.

(٣٩) نفسه : ١٤٣.

(٤٠) الدكتور على البطل، الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السياب : ٣٥، وهو رسالة ماجستير أعدها بإشرافى.

(٤١) مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثالث إبريل ١٩٨١.

(٤٢) نقلا عن على البطل، الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السياب : ٤٠ - ٤١.

(٤٣) نفسه : ٤٢.

(٤٤) نفسه : ٤٣ - ٤٤.

(٤٥) ديوان على محمود طه، الأعمال الكاملة : ٣٨٣.

(٤٦) انظر الدكتور على البطل، الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السياب : ١٢٢ - ١٥٠ فقد حشد فيها مادة خصبة.

(٤٧) نفسه.

* حفصة : إحدى شهيدات مذبحة الموصل.

ألعازر : الميت الذى أحياه المسيح من قبره. وشخنوب : هو عامل استأجره الفوضويون، فتظاهر بالموت وحملوه فى النعش تشهيراً بالجيش "الذى يقتل العمال كما قالوا، ثم قام ماشياً حين سقط النعش!

المناقشات والمداخلات

الأستاذ الدكتور أحمد هيكل : شكراً جزيلاً للأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن على بحثه المتعمق، والآن فلنبدأ المناقشات.

الشاعر الأستاذ الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم : جناب رئيس الجلسة، الأساتذة المشاركون، أحييهم أفضل تحية على ما قدموا من جهد مبذول وواضح، وأحب أن أحييّ الأخ العزيز الأستاذ الدكتور محمد بن شريفة على بحثه، لوشائج قديمة تربطنى بهذا البحث وصاحبه، ولكن الوقت فيما يدو سيفٌ مُسلط على هذه الأبحاث، فابتسر كثيراً من الظواهر التى ينبغى أن تكون واضحة أمامنا.

الأستاذ الدكتور ابن شريفة طوّف تطوافاً كثيراً فيما يتصل بالحضور الشعرى الأندلسى فى المشرق قديماً، وقد توقعت كما توقع كثيرون أن ينصب البحث أصلاً على الحضور الشعرى وأصدائه فى الأدب أو فى الشعر المصرى أو فى الشعر الشرقى المعاصر.

ربما يكون البحث فى أصوله قد تناول هذه الظواهر، لكن لم يبد فى التلخيص الذى قدم لنا فى عجالة شديدة؛ وكان هناك مجال واسع جدًّا للحضور الأندلسى فى المشرق من أيام شوقى ومن تلاه بعد ذلك حتى شعر التفعيلة وحتى الشعر الموزون المقفى الذى لا يزال يستلهم الأندلس فى كل ظواهرها تاريخاً وناساً وبشراً وحضارة ولغة إلى آخر كل ذلك.

أما أخى الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن فإن بينى وبينه كلاماً يطول، خصوصاً وإننى قد قرأت فى عجالة شديدة بحثه فى الأمس؛ الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن يعمم كثيراً من الظواهر فيما يتصل بالطلل؛ وفى غير ذلك يبدو أن نموذجاً واحداً أو أكثر استوقفه فأراد أن يجعله ظاهرة عامة من الأطلال بالذات، منساقاً فى ذلك بالتفسير الأسطورى لكثير من الظواهر، وربما نختلف حول التفسير الأسطورى اختلاف "ما بين الأندلس والمشرق" لأن المسائل الأسطورية ربما لا تكون ظواهر واضحة، وإذا كانت ظواهر واضحة فلماذا لم يلتفت إليها النقاد القدامى؟

فالطلل، والمرأة، والشمس، والأشياء هذه أعتقد أن ابن قتيبة وصاحب الأمالى وغيرهما من كبار النقاد كانوا أولى أن يلتفتوا إلى هذه التفسيرات الأسطورية، لو كانت بالفعل ظواهر أسطورية.

وشعر كثير لذى الرمة ولغيره من الشعراء الذين تناولوا الطلل تناولاً طبيعيًّا جدًّا دون أن يكون الطلل منبوذاً كما قال فى البحث الأصلى.

وتحدث عن العدوانية فى نقد العقاد لشوقى، وأعتقد أن مسألة العدوانية هذه كانت تحتاج إلى تفسير؛ لأن شوقى كان يتخذ موقفاً أفصح عنه بإتقان شديد صديقى الأستاذ الدكتور محمد أبو الأنوار فى كتابه "الحوار الأدبى حول الشعر"، فهناك قضايا كثيرة كانت تدفع العقاد وزملاءه إلى ما سماه الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن "العدوانية"، وما كنت أرى ذلك إلا نوعاً من المجابهة.

وفيما يتصل بقضية أخرى أشار إليها، وهى "أن جماعة الديوان كانوا يتأسون بطه حسين" وأعتقد أن التاريخ لا يؤيد الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن فى هذه المسألة، فالعقاد وشكرى والمازنى كانوا سابقين لطه حسين فى الاتجاه التفسيرى النقدى والعلمى الذى أشار إليه؛ وأعتقد أن بدايات العقاد وأصحابه كانت فى سنة ١٩٠٧ م فى جريدة الدستور ثم سنة ١٩١١ م؛ وطه حسين لم يكتب إلا بعد هذا التاريخ.

أنا أرجو ألا أكون قد أطلت، ولا أكون أيضاً قد أسرفت مندفعاً بعض الشىء فى عباراتى هذه، وهذه دائماً طريقتى فى الحديث دون أن يكون بينى وبين الأساتذة إلا الود والتقدير، مع الشكر.

الأستاذ الدكتور أحمد هيكل : سنرجئ الردود إلى ما بعد الانتهاء من الملاحظات والمداخلات. والآن مع ملاحظات أخرى للأستاذ الدكتور وليد قصاب.

الأستاذ الدكتور وليد قصاب : الحقيقة أنا أتفق مع الأخ الذى تكلم قبلى فى جميع الملاحظات التى أوردها، وكأن ما كان بينى وبينه نوع من توارد الخواطر فيما يتعلق ببحث الأستاذ الدكتور محمد بن شريفة.

لم يكن البحث بين أيدينا حتى يكون لنا رأى واضح فيه، وأما من خلال التلخيص الذى قدم لنا، فقد لاحظنا أن هذا التلخيص لم يتحدث فى موضوع القضية الأساسية التى هى أثر الشعر الأندلسى أو حضور الشعر الأندلسى فى الشعر العربى الحديث، وأما ما يتعلق بكلام الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن فأيضاً لم تتح لنا الفرصة الكافية لقراءة البحث بشكل معمق، ولكن الملاحظ أن الأستاذ الدكتور إبراهيم مغرم بالتفسير الأسطورى للأدب؛ ولذلك انطلق منه فى تفسير كثير من الظواهر، فهو على سبيل المثال يتساءل لماذا كان وصف "امرؤ القيس" بالقوة والسرعة ؟

ويفسر ذلك على أنه نوع من التفسير الأسطورى، كما أنه يرى فى أغراض الشعر الجاهلى جميعاً نوعاً من الرموز، وهذه آراء – فى الحقيقة – ليست مقنعة، وآراء قابلة للأخذ والجدل، كما أن هذا الغرام بالتفسير الأسطورى حمله على أن يعمم الحكم، فأن يقول مثلاً : "إن الشعراء الأمويين فى قصيدة الغزل كانت لهم أغراض سياسية، وإنهم وظفوا قصيدة الغزل فى الشعر الأموى توظيفاً سياسيًّا فهذا فى الحقيقة تعميم فى الحكم، وهو ينطبق على بعض القصائد، وعلى بعض الشعراء، لكن لا يمكن أن يعمم الحكم فيه.

وهنالك أمر آخر يتعلق بأبى تمام، قد كثر الكلام فيه، فى كلام الدكتور إبراهيم نوع من التعميم، إذ يقول "إن النقاد العرب القدماء اتهموا أبا تمام بالخروج على عمود الشعر".

والحقيقة : إن رسالتى فى الماجستير كانت "قضية عمود الشعر فى النقد الأدبى القديم"، وقد بينت فى هذه الرسالة أن الآمدى فقط من بين النقاد القدماء هو الذى اتهم أبا تمام بالخروج على عمود الشعر، وأما الجرجانى والمرزوقى وهما اللذان تكلما فى هذه القضية من بعد الآمدى، فإن صياغتهما لعناصر عمود الشعر لا تخرج أبا تمام من عمود الشعر على الإطلاق، وهذه القضية أصبحت قضية خطيرة؛ لأنه بُنى عليها أحكام كثيرة فى النقد العربى الحديث.

نقطة أخرى – ولا أريد أن أطيل – الدكتور إبراهيم انتهى فى التلخيص الذى ذكره أمامنا إلى أن "الشعر الحديث يسبح فى بحر الشعر القديم"؛ وهذا يعنى أن المؤثرات الأجنبية، ومؤثرات الثقافات الأخرى فى الشعر العربى الحديث كأنها غير موجودة، وهذه

أيضاً قضية غير مسلم بها فى الشعر العربى الحديث، فى الحقيقة يغلب عليه الاغتراف من نبع الآخر، وتعامله مع التراث كان تعاملاً له خصوصية معينة، كما سوف أبين ذلك فى بحثى الذى سيلقى غداً إن شاء الله تعالى.

أشكر لكم حسن الإصغاء، وأرجو أن يتسع صدر الدكتور إبراهيم لما أبديته من ملاحظات، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

الأستاذ الدكتور أحمد هيكل : شكراً جزيلاً للأستاذ الدكتور وليد قصاب على إضافاته الخصبة.

الشاعر الدكتور خالد محيى الدين البرادعى : لا أشك أبداً فى أن أية دراسة نقدية تثرى ثقافتنا، وتضيف إلى خلفياتنا الجديد والمفيد، وأهم الأعمال النقدية تلك التى تثير التساؤلات وراءها.

فى "أثر الشعر الأندلسى فى الشعر الحديث" للأستاذ الدكتور محمد بن شريفة - أشكره لما قدمه فى هذه المحاضرة الجميلة - وإن كانت لى إضافة أحب أن ألفت نظره إليها، هى أن الشعر الحديث تعامل مع التراث، تراث الأمة الدينى والتاريخى، والأسطورى، والعادات والتقاليد، وتراث المكان، وتراث الأشخاص، تعامل مع هذا التراث وجزئياته تعاملاً خاصًّا وجديداً، وشكل إضافة نوعية إلى تاريخ الشعر العربى، مثال ذلك : أن أدونيس - مثلاً - عندما تناول شخصية "صقر قريش" لم يتحدث عن صقر قريش فى التاريخ، تحدث عن صقر قريش الحلم، الأمل الذى يريده، وأنا - مثلاً - عندما تحدثت عن "يوسف العظمة" قال لى النقاد : أنت تصنع يوسف العظمة جديداً، قلت : هذا ما أريده فعلاً، حولت يوسف العظمة إلى هيكل ملأته بأحلام البطولة التى أريدها من البطل، من المجاهد، من الفدائى، ومن الزعيم السياسى الذى يقود أمته فى هذا العصر.

هذا هو التعامل الجديد مع التراث، والذى برع فيه - بدون نزعة إقليمية - شعراء سوريا ولبنان، لا أستطيع أن أفرق بين شعراء سوريا ولبنان؛ لأن الاتصال بين دمشق وبيروت هو نفس الاتصال بين دمشق وحمص وحلب، فهم يعيشون معاً؛ فعندما أتحدث عن شعراء سوريا ولبنان فإنى أتحدث عن شعراء البيئة الواحدة، والمكان الواحد، والتوجه الواحد.

هذا فيما يتعلق بالتعامل مع التراث. أما فيما يتعلق "بأثر الشعر الأندلسى فى الشعر العربى الحديث" أيضاً نجد جزئيات الأندلس الآن موجودة فى الشعر المعاصر، الأشخاص، الحكام، القضاة، الشعراء، الأمكنة، المناخ. الجزئيات الصغيرة التى قرأناها فى الشعر الأندلسى، يُعيد الآن الشعر الحديث صياغتها، كما لو كان يُعيد خلقها من جديد ضمن توجهه إلى إعادة صياغة التراث مجدداً.

كل هذه الظواهر لم يتحدث عنها وأنا أرجو أن يضيفها، وهو حر طبعاً فيما يريد، وليس لى الحق أن أقول له : لماذا تتحدث عن كذا ؟ ولا تتحدث عن كذا؟ ولكن أحب أن ألفت نظره إلى أن كلمة الحديث فى الشعر لا تعنى شوقى، ولا تعنى حافظ إبراهيم، ولا تعنى البارودى أستاذنا المجدد، بل أصبح هناك اصطلاح على أن الشعر الحديث هو الذى بدأ فى أواخر النصف الأول من هذا القرن مع السياف وأحمد عبد المعطى حجازى وأدونيس وصلاح عبد الصبور ونازك الملائكة، وكل هذا الرعيل.

يضاف إلى ذلك نقطة محورية وهى مسألة هامة جدًّا أرجو ألا نتجاوزها فى أحاديثنا النقدية، هى "الاقتصار على شعر القطر، وتحميل الكل من خلال الجزء"، بمعنى : أنه فى أحد البحوث كان الناقد الكريم يتحدث عن أربعة شعراء من مصر، وجاءت كلمة العربى أو الشعر العربى أو الغروبة، هذا العنوان الشامل الكامل، من خلاله جاء الحديث عن أربعة شعراء من إقليم واحد، وهذا يشكل خللاً فى منهجية النقد، وخللاً فى النظر إلى الأشياء؛ لأن التمزق الإقليمى الذى فرضته السياسة العربية علينا، وهى نتيجة لمؤامرة "سايكس بيكو" التى قسمت الوطن العربى، وحولت ثقافتنا القومية إلى ثقافات إقليمية – شئنا أم أبينا – فالشعر الذى يُكتب الآن فى العراق مثلاً – الذى كتب بعد غزو العراق للكويت وبعد تلك الحرب والمؤامرة الدنيئة، التى صممها الأبدياء ونفذها الأغبياء – يختلف عن الشعر الذى يُكتب فى المغرب والجزائر، والشعر الذى يكتب الآن فى سوريا – والذى يعيد صياغة التراث – ونحن نسميه هروباً من بين أصابع السلطة، إما خوفاً من السلطة، وإما خوفاً من الرقابة السياسية، ولكن الشاعر فى سوريا، حاول أن يمرر أفكاره وتطلعاته من بين أصابع السلطة دون أن يمسه أحد، أو يدينه أحد، هذا النوع من الشعر أيضاً يختلف عما يكتب فى مصر ويختلف عن الشعر الذى يكتب فى المملكة العربية السعودية؛

وأنا أرجو من النقاد الذين يتكلمون عن ظاهرة قومية شاملة وألا يقتصروا على شعراء قطر واحد؛ لأنه - كما قلت - يشكل خللاً فى منهجية الحديث، وفى الرؤية النقدية، وألف شكر لكم.

الأستاذ الدكتور أحمد هيكل : شكراً جزيلاً للشاعر العظيم الأستاذ البرادعى صاحب الجائزة فى العام الماضى والذى أضاف إضافة طيبة لما سمعنا.

الأستاذ الدكتور عصمت دندش : أشكر لعاشق مصر الذى أرى دائماً فى حديثه عشقه لمصر، الشيخ اليمانى - قد عشقتك مصر أيضاً - والسيدة الفاضلة زوجته التى تسير دائماً بجانبه كحمامة وديعة.

سؤالى للأستاذ عن كيفية استخدام التراث ؟ أو ما ذكره فى خلال مداخلاته، هل الجبل والصحراء والجمال الممثل فى الطيور والأشجار أصبح تراثاً ؟ أم أنها متصلة دائماً معنا فى الحياة ؟ والعربى دائماً أو الذى يتكلم العربية يحس دائماً بجمال الطبيعة سواء كانت فى الجاهلية، أو فى العصر الأموى أو العباسى أو الآن، فكلها صور تتكرر دائماً، والعربى كما أعتقد لم يكن يفهم ما معنى الأسطورة هذه، بل كان منطلقاً على سجيته عندما يأتيه شيطان الشعر يتحدث بانطلاق.

الأستاذ السابق الذى تدخل، تحدث عن "أدونيس" وعن "العظمة" وأعتقد أنهما أساءا إلى التراث ولم يستفيدا منه بل مزقا التراث تمزيقاً، علينا إذا استخدمنا التراث أن نحترم هذا الإرث الذى نعيشه ونتنفس به، ونتغذى به، أما تدخل الأستاذ ابن شريفة فلن أعلق عليه وقد قرأت الجزء الذى أثار التدخلات، وهو أولى بالرد، فقد تعرض كثيراً للشعر الحديث وأثر الأندلس الحاضرة الغائبة فى هذا الشعر، وشكراً.

الأستاذ الدكتور أحمد هيكل : مما يحمد لهذا اللقاءات التى لا نمل من الشكر عليها أنها تقربنا نحن - المشتغلين بالأدب - وتعرف بعضنا ببعض.

أنا أسمع عن السيدة الفاضلة التى ألقت هذه الكلمة الأخيرة، لكن الاسم كان يغيب عني، ومن الطريف أن سألت صديقى وجارى الأستاذ ابن شريفة فقال : إنها زوجتى أم أولادى؛ فهذه فضيلة من فضائل هذه اللقاءات تعرفنا بنجوم ورموز وعلماء ونقاد نعرف أسماءهم، ولا نعرف وجوههم والعكس. شكراً لك يا سيدتى.

الأستاذ الدكتور محمد خضر عريف : أكرر الشكر مرة أخرى لمؤسسة يمانى على تفضلها بجمع هذه الكوكبة المتميزة من علماء الأدب واللغة فى عالمنا العربى؛ ليفيدونا بأبحاثهم المتميزة المتعلقة بديوان العرب الذى نفخر به جميعاً، ولا أريد أن أطيل عليكم لأن الأخوة الزملاء الذين سبقونى غطوا الكثير من النقاط التى كانت فى ذهنى، ولعلى أتوجه بداية إلى الأستاذ الكبير الدكتور محمد بن شريفة وأشكره على ما تفضل به من معلومات قيمة تتصل بالحضور الشعرى للأندلس فى المشرق العربى، ولعلى - بعد أن استمعت إلى ملخصه لهذا البحث، وإن كنت لم أطلع عليه كما لم يطلع عليه الزملاء - ظننت أنه يبدو وكأنه حديث عن حضور الشعراء الأندلسيين فى المشرق العربى أكثر من حديثه عن الحضور الشعرى للأندلس، كنت أتوقع أن أسمع شيئاً عن التأثير الذى كان للشعر الأندلسى من الناحية الفنية على شعر المشرق، ولكنه أضاف معلومات كثيرة كما تفضل سيادته فى بداية حديثه دون أن يشير إلى هذا.

المعروف أن الكثيرين من المشارقة قد زاروا الأندلس، أما الأندلسيون الذين حَلُّوا بالمشرق واشتركوا فى مطارحات شعرية وأدبية، هؤلاء لا نعرف عنهم كثيراً، وقد تفضل علينا بالكثير من المعلومات فى هذا الجانب، ونتمنى أن تكون له دراسات مستقبلية، يحدثنا عن النواحى الفنية التى استفاد منها المشرقيون من الأندلسيين فى المراحل المتقدمة التى تحدث عنها، وإن كان قد ألقى بعض الضوء على تأثير بعض المحدثين من أمثال شوقى وسواه بهذا الشعر، كما تحدث سعادته عن تأثير هذا الشعر فى الشعر الأوروبى عامة والأسبانى خاصة.

أنتقل إلى الحديث عن الموضوع الثانى وهو "الظواهر التراثية فى الشعر الحديث" للأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن.

لأول وهلة كنت أظن أنه سوف يتحدث عن الشعر الحديث بالمفهوم الذى نتناوله فى الوقت الحاضر، وهو ليس شعر التفعيلة ولا الشعر الحر، وإنما يسمى بالشعر فى الوقت الحاضر وينسب إلى أدونيس وسواه، وإن كنت ممن يؤمنون بأن هذا الشعر لا يدخل ضمن دائرة الشعر العربى؛ لأن الشروط الفنية للشعر العربى لا تنطبق عليه، لا من ناحية الوزن ولا القافية ولا الأخيلة ولا البيان ولا شىء من هذا.

فهم سلبوا من الشعر وزنه وقافيته ومضمونه وغيبوا عنه كل شيء، فهو لا ينتمي إلى دائرة الشعر من قريب أو بعيد، وأحمد الله أنه لم يتناول هذا النوع من الشعر وإنما خص بالحديث شعر التفعيلة، وما يسمى بالشعر الحر.

لكن لى ملاحظة تتصل بالتفسير الأسطورى للشعر العربى، وأقول : إن الشعر العربى بصفة عامة والعرب فى جاهليتهم وإسلامهم كانوا أبعد ما يكونون عن الأسطورة، فالأسطورة ليست ذات بال على الإطلاق فى الشعر العربى، إذ إن الشعر العربى كان يعكس حياة العربى الواقعية التى عاشها فى جاهليته وفى إسلامه، وإذا نظرنا إلى كثير من الجاهليين، حتى فى معلقة امرئ القيس وسواه نرى انعكاساً واضحاً للحياة البيئية التى عاشها هؤلاء.

فامرؤ القيس يتحدث عن الطريقة التى كان يطبخ بها طعامه، والطريقة التى كان يصطاد بها، والطريقة التى كانت تقوم عليها البيوت فى ذلك العهد، وأنا أقول : إن الشعر العربى هو أكثر شعر فى العالم تستطيع أن تستند إليه بوصفه وثيقة تاريخية، فامرؤ القيس حين يقول :

فظل طهاة اللحم ما بين منضج   صفيف شواء أو قدير معجل

نعرف الطريقة التى كان يطبخ بها العرب، وحين يتحدث عن التوابل يقول :

ترى بعر الآرام فى عرصاتها   وقيعانها كأنه حب فلفل

فليس هنالك أى مظاهر للأسطورة فى الشعر العربى - فيما أظن، والخطورة هنا - يا أخوان - هو ما تلقفه بعض تلامذة الأستاذ الدكتور عبد الرحمن ومنهم الأستاذ الدكتور على البطل فى كتابه "الصورة فى الشعر العربى".

وذلك التفسير الأسطورى للشعر العربى أدى إلى مخاطر جمة؛ إذ حاول هؤلاء النقاد أن يصلوه بالفكر الإسلامى، وبالمعتقدات الإسلامية، فربطوا الكثير من الظواهر الإسلامية بالأسطورة فقالوا : إن أسماء الله الحسنى التى هى الرحمن والرحيم وسواها إنما هى أسماء للقمر الذى كان يعبده الجاهليون واستعاروه - والعياذ بالله - لأسماء الله الحسنى، وماقالوه -أيضاً- : إن صلاة الضحى هى أصلاً عبادة للشمس موجودة فى العصر الجاهلى، واستعارها الإسلام بعد ذلك، وكأن الإسلام هو امتداد لهذه المعتقدات الأسطورية القديمة.

من هنا يتجلى خطر مثل هذه الأمور وهذا التفسير الأسطورى للشعر العربى، وإنى أتحفظ كثيراً على هذا المنهج. أشكر لكم حسن استماعكم، والسلام عليكم ورحمة ا لله وبركاته.

الأستاذ الدكتور أحمد هيكل : شكراً جزيلاً للأستاذ الدكتور محمد خضر عريف على هذه الإضافة.

الأستاذ الدكتور محمد الهادى الطرابلسى : أنا سعيد بمشاركتى بحضورى هذا اللقاء، وهذه الجلسة العلمية الأولى، وقد أفدت كثيراً من البحثين، وأود أن أعلق تعليقاً موجزاً على منهجية العمل وخاصة فى طريقة المناقشة والحوار، فمثلاً طلب من الأستاذ الدكتور ابن شريفة شيء، واختار هو شيئاً آخر، وأعتقد أن أحسن طريقة فى مناقشته فى بحثه أن نناقشه فى حدود ما اختار.

طلب إليه أن يتحدث فى "أثر الشعر الأندلسى فى الشعر الحديث" واختار أن يتحدث عن "حضور الأندلس". ولذلك ما قاله يندرج فى نطاق ما اختاره، وله من هذه الناحية الشكر الجزيل، ثم اقترح عليه أن يتحدث فى الأثر فتحدث عن الحضور، وبين الأثر والحضور فرق.

لا محالة ننتظر ممن يحدثنا فى الأثر أن يقدم لنا الصورة الجديدة التى يراها، الأندلس الجديدة التى يحلم بها انطلاقاً من أندلس التاريخ؛ مثلاً "صقر قريش" فى التاريخ شيء و "صقر قريش" حين يحلم به الشاعر شيء آخر، لكن الدكتور ابن شريفة اختار أن يتحدث عن الحضور دون أن يتحدث عن التوظيف، كما فهمته من كلمة الأثر.

وقد وفق الدكتور هيكل عندما قال :- "إن منحنى البحث منحنى تاريخى"، فعلاً هو منحنى تاريخى وليس بحثاً فى التوظيف.

إذا تبينا كل هذا – تبين لنا – أن عمل الدكتور ابن شريفة عمل أساسى مفيد فى نطاق اختياراته المبدئية فى العمل، لكنى مع ذلك أريد أن أتوجه إلى الدكتور ابن شريفة بملاحظة، أقول : إن القفز عن المغرب العربى ربما يؤكد ما هو شائع من أن الشعر مركزه الشرق، وما حول الشرق إنما هى آفاق.

والأندلس إذا تحدثنا عنها اليوم فلأننا أردنا أن تكون نقطة الانطلاق من الأندلس، فقد أقصى المعرب العربى عندما تحدث عن حضور الشعر الأندلسى فى المشرق، لا أقول المغرب الإسلامى؛ لأن الأندلس من المعرب الإسلامى.

المغرب العربى هو القيروان، وأفريقية مركز ثقافى كبير، ويندرج فى نطاق المشرق العربى بالنسبة لمن ينطلق فى الدرس من الأندلس.

كان لابد من الحديث عن هذا الحضور، على الأقل فى هذه الحدود، شكراً.

الأستاذ الدكتور أحمد هيكل : شكراً للإضافة.

الأستاذ الدكتور أحمد الطريسى : شكراً للسيد الرئيس، أريد فقط أن أشكر فى البداية أساتذتى الكرام، الأستاذ الدكتور محمد بن شريفة، والأستاذ الدكتور إبراهيم على تدخلاتهم القيمة؛ والإضافة التى أود أن أقدمها فيما يتعلق بالتفسير الأسطورى للأدب الذى أشار إليه الدكتور عبد الرحمن. أعتقد بعد العرض الذى استمعنا إليه - وإن كان يؤسفنى أنى لم أقرأ البحث - أن هذا التفسير كان رائعاً، لماذا ؟ لأن الأسطورة التى تعامل معها الأستاذ الفاضل - كما فهمت - كانت على مستوى المصطلح اللغوى، وليس من جانب آخر؛ إذا كنا نعترف أن لغة الشعر تختلف عن اللغة العادية؛ لأن لغة الشاعر ليست هى لغة الاتصال - ونقصد بها أن ننقل الخبر أو أن نُفهم - إنما هى لغة التجربة الشعرية.

فلغة التجربة الشعرية لابد أن تأتى فى حيز - يكون قريباً أو بعيداً - من هذا التصور الأسطورى؛ ولذلك ما أشار إليه وخاصة ما يتعلق بالشعر الجاهلى والشعر الأندلسى والشعر الأموى - فيه تفاوت - وقد أشار إلى ذلك إشارة ذكية جدًّا - وأعتقد أن هذا التفسير الأسطورى فى حقيقته موضوع مهم جدًّا، أريد فقط ألا يتبادر إلى أذهاننا أن هذا التفسير الأسطورى شىء يضر بالأدب.

إذا كنا نفترض أن لغة الشعر هى لغة غير عادية هى لغة مدهشة؛ لأنها لغة التجربة الشعرية فلماذا نرفض التفسير الأسطورى ؟ فنحن حين نقر بهذا الجانب المدهش الذى نكتشفه فى اللغة الشعرية فإننا نقر بهذا الجانب الأسطورى.

هذا ما أردت أن أوضحه فقط، إن الجانب الأسطورى الذى تعامل معه الدكتور إبراهيم هو جانب له ارتباطه باللغة وليس بشىء آخر، وشكراً.

الأستاذ الدكتور أحمد هيكل : شكراً للأستاذ أحمد الطريسى. وننتقل الآن إلى الردود فى إيجاز شديد، لمزيد من الإثراء.

الأستاذ الدكتور محمد بن شريفة : شكراً سيدى مدير الجلسة، لعلى سأبدأ من تعليق الأخ الكريم الأستاذ العميد الدكتور الطرابلسى الذى أود أن أشكره كثيراً على دفاعه، من حيث إنه كفانى الرد فى هذه النقطة، نقطة الاعتراضات والملحوظات التى أبديت فيما يتعلق بموضوع العنوان المكتوب سابقاً فى البرنامج، وليس العنوان المقترح من جانبى.

أشكر الأخ الطرابلسى على توضيحاته، وهى نفس التوضيحات التى كنت سأدلى بها، فمن المسلم به أن الحضور يختلف عن الأثر وعن التوظيف، ومع ذلك فإنى لم أخل هذا الموضوع من إشارات.

وأرجع إلى البداية إلى أخى الكريم الشاعر الفارس الأستاذ الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم الذى كنت - وما زلت - معجباً به وبما يكتبه وما يترجمه، وبالمناسبة فقد أشرت إلى زميل لنا مستعرب فى الدراسات الأندلسية وهو الدكتور "فرناندو" وقد قام الأستاذ الدكتور عبد اللطيف بترجمة دراسات له جيدة ونافعة ومفيدة، كما أننى من قراء شعره ومن المعجبين به وبتعقيباته وانتقاداته، الساخنة فى كثير من الأحيان.

طبعاً، لا يمكن الحديث عن "الحضور الحديث" بدون التمهيد له "بالحضور القديم" خصوصاً وأن هذه النقطة، نقطة : كيف كان للشعر أن يشتهر فى المشرق ؟ وأن يكون سبباً فى شهرة الأندلس ؟ وما المسالك والأساليب والوسائل التى سلكها حتى يصبح شعراً معترفاً به فى المشرق ؟

كان لابد من هذا التمهيد التاريخى لهذه اللوحة التى حاولت أن أوضح فيها : الوسائل والجهود التى بذلت من أجل تبليغ هذا الشعر ونشره فى البيئات الأدبية المشرقية.

لا شك أنكم تعرفون أن الحضور الحالى للشعر المغربى وللنقد المغربى يظل غائباً، عندما تكون هذه الدراسات تحمل عناوين عامة عن الشعر العربى أو النقد العربى، فلا يذكر فيها اسم شاعر ولا ناقد من المغرب العربى، دعونا نكن صرحاء فى هذه النقطة؛ أنا مع الشاعر البرادعى فيما ذكره عن هذه الملحوظة، بمعنى أن يكون الكلام مجرد عتاب ولفت نظر، خصوصاً وأن المصادر اليوم موجودة، فيما كتب عن الشعر الحديث أو شعر النهضة فى المغرب العربى أو فى تونس أو فى الجزائر، هنالك مجموعات له، وكذلك للشعر

الحديث؛ ولذلك لا نعفى النقاد والدارسين إذا قصروا أمثلتهم وشواهدهم أو دراساتهم على ما هو موجود فقط فى مصر، ونحن نعرف أن مصر هى المركـز وهـى الأسـاس، وهـذا شـىء مسلم به ومفروغ منه، لكننا نريد أن يكون هناك اتساع فى الأفق وهناك شمولية على مختلف البلاد العربية - كانت هذه فقط حاشية -.

أرجع فأقول : إننى أتحدث عن حضور الأندلس فى الشعر الحديث والمعاصر، طبعـاً أنا أعرف المراحل (مراحل تطور هذا الشعر) - وليس كما قال الشاعر الـبرادعى - نعـرف المراحل؛ فقد عاصرنا الشعر، وما زلنا نعاصره، ومن لم يشتغل به مدرساً ومحللاً، فإنه يشـتغل بـه قـارئـاً وهـاويـاً ومتذوقاً، وهذا هو الأساس الذى كان عليـه أهـل الأدب قديمـاً، أقـول : إننى أشرت هنا إلى عدد كبير من الظواهر الأندلسية من خلال الأمثلـة؛ لأن الأندلـس تعنـى المكان وتعنى التاريخ وتعنى التراث.

فمن حيث المكان نعرف أن الأندلس وظفت كمركز من قديـم، وأن جامع قرطبـة قيلت فيه قصائد لعدد من الشعراء، وكذلك فـى قرطبـة نفسـها، وأيضـاً فـى غرناطـة، وأنـا ذكرت هنا أسماء الشعراء الذين لهم شعر فى هذه الرموز - رموز المكان - سواء كـانوا مـن المشارقة أو من المغاربة، هنالك "نزار قبانى" وذكرت "أدونيس" فى قصيدته "صقـر قريـش"، وإن كانت كما حللها الشاعر "البرادعى" لا تشير أو تقدم شخصية "صقر قريـش" التاريخيـة وإنمـا اتخذ منهـا رمـزاً، بـل إن البعـض لا شـأن لهـم بالتـاريخ، تـاريخ الأعـلام والأشـخاص، فأحـدهـم لـه قصيـدة فى "صقر قريش" - ولعلـه من شعـراء الحداثة فـى مـصـر - يقـول : "يـا عبـد الـرحمن بـن محمـد" وعبـد الرحمن هـذا هو صقر قريش ليس ابن محمـد وإنمـا هـو عبد الرحمن بن معاوية.

فأنا أريد أن أقول : أن هناك فرقاً بين شوقى والجارم والشعراء الكبار الذيـن كـانوا فى عصر النهضة، وكان لديهم غنى من التراث الشعرى والتـاريخى، تحدثـوا ونظمـوا وقـالوا شعـراً فـى الأنـدلـس، استـوحـوا فيه واستعملوا حتى البقايا أو ما يبقى من التاريخ عندهـم، لا ينظمون فى التاريخ لكنهم يحافظون على أساس التاريخ.

وحـتى الشعـراء الـذين قـد تتـاح لهـم فـرصـة الحياة فى أسبانيا كالشاعر "البيـاتى" - وهو صديق عرفته ورأيته فى أسبانيا - عاش فيها وكتب عنها، ولكـن التـاريخ الأندلسـى

يبقى مجرد رموز عنده ليس فيها شيء من حصيلة الأندلس التراثية أو التاريخية أو الشعرية، وكذلك الشأن في شعر "نزار قباني" وقصيدته المعروفة "غرناطة".

وهنالك شعراء كثيرون استخدموا موضوعات ألحوا عليها مثل موضوع "صقر قريش" وموضوع "ابن زيدون وولاّدة" وغيرهما من الموضوعات التي استخدمت في الشعر الحديث والشعر المعاصر.

بعد هذا أقول للأخ الدكتور عبد اللطيف : إنني – شخصيًّا – أتمنى لو أنه هو الذي يتولى – وقد تولى بالفعل في بعض ما قرأت له – دراسة مثل هذه الموضوعات.

وعلى كل حال، إني لشاكر للأستاذ عبد اللطيف ما قاله في حقي، وأرجو أن يقرأ لي هذا الموضوع الذي كتبته، وألا يؤاخذني إلا في حدود العنوان الموضوع له وهو "الحضور الأندلسي في المشرق العربي قديماً وحديثاً".

أما الأستاذ الدكتور محيي الدين البرادعي في قضية التعامل مع التراث، فإنني أحب أن أوضح له أنني قد أشرت إلى أن هذا التعامل مر على مراحل من مرحلة شعراء النهضة، وحتى مرحلة الشعر الآن، وأحب فقط أن أشير إلى أن مدى ارتباط أهل الجنوب بالحضارة الأندلسية وبالتراث الأندلسي فنجد لديهم حضوراً قوياً للأندلس ولشعرها من خلال الحنين إلى الأندلس، أو من خلال اتخاذ الرموز كابن زيدون مع معارضته أيضاً، مثل معارضة أبي الفضل الوليد، الذي عارض نونية ابن زيدون، وغيرها من القصائد، ومن جملة الأشياء التي تبرز هذا الحضور أو هذا الديوان – ديوان حضور الأندلس – وشعرها وشعراءها، المعارضات، والمعارضات كثيرة، نجدها عند شوقي في النونية، ونجدها كذلك في الكافية التي عارض بها ابن زيدون أيضاً، وقد تابعه آخرون فيها، فقصيدة الشاعر الضرير "الحصري" (يا ليل الصب متى غده) قد عارضها الكثيرون من القدماء والمحدثين، وعارضوا موشحات ابن سهل، الذي يمثل قمة التفاعل في الأندلس، بين الأديان وبين العناصر الأندلسية، وهو شاعر يهودي أصبح من كبار الشعراء الأندلسيين.

ويقول أخي الدكتور الطريسي بأني قفزت على المغرب، وأنا قفزت؛ لأن الوقوف يعد من تحصيل الحاصل، ولأن أثر التداخل والتلاصق بين الأندلس والمغرب واضح، فهي بيئة واحدة – بيئة الأندلس والمغرب – حتى وإن كانت هناك خصائص إقليمية ومحلية.

أعود إلى حديث الأخ الأخير لأوضح أننى حينما عرضت لمسألة التفاعل بين شعر المشرق وشعر المغرب، أوضحت دور الشعر الأندلسى وأثره فى الشعر العربى؛ لأن تأثير شعر المشرق فى المغرب الأندلسى واضح.

وإن كنت قد عرضت لهذا التأثير - تأثير المشرق فى المغرب - فى دراسات لى، مثل دراساتى عن "أبى تمام عند المغاربة" و "المتنبى فى شعر المغاربة" وكذلك عن "أبى العلاء المعرى وتأثيراته فى رسائل الأندلسيين وأشعارهم". والواقع أنا - شخصيًّا - وإن كنت لست غائباً عن الشعر الحديث، فإنى مأخوذ تماماً وملتزم بالبحث والتفتيش عن بقايا النصوص الأدبية الأندلسية، فهى تأخذ منى كل وقتى وكل جهدى؛ ولذا فإنى قد اعتذرت فى بداية حديثى، وأكرر اعتذارى، وشكراً.

الأستاذ الدكتور أحمد هيكل : شكراً للأستاذ الدكتور محمد بن شريفة، والآن الكلمة للصديق الزميل الدكتور إبراهيم عبد الرحمن.

الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : أولاً أحب أن أشكر الزملاء الذين علقوا على هذا البحث، وإن كنت أعتب على كثيرين منهم، الذين لم يقرءوه ولكنهم جاءوا ليناقشوه، ولست أستطيع أن أفهم، كيف يمكن أن نناقش بحثاً لم نقرأه ؟ وقد اعترفوا بعدم القراءة خلال مناقشاتهم، ومع ذلك سوف أحاول الرد على بعض ما أثير فى هذه المناقشات.

النقطة الأولى : لا أستطيع أن أضيف كثيراً لما قاله أخى الأستاذ الدكتور أحمد الطريسى فى تفسير ما يسمى بالتفسير الأسطورى للشعر، لكنى أريد أن أضيف شيئاً وهو أنه لم يرد فى هذه الدراسة كلام عن التفسير الأسطورى فى الشعر الجاهلى، ومعنى ذلك أنهم اجتلبوا هذا الكلام من خارج هذا البحث، فالبحث أمامى وأمامهم، ولست أدرى من أين جاءوا بهذا الكلام ؟ نحن هنا مجتمعون لمناقشة بحث لا أن نتكلم من ذاكرتنا.

الكلام عن التفسير الأسطورى للشعر كان بمناسبة الشعر المعاصر، واتخذت له مثلين "إبراهيم ناجى" فى قصيدته الطويلة التى بلغت مئات الأبيات، والتى صاغ فيها الأساطير الإنسانية عامة، وكانت مدخلاً لاستخدام الأساطير فى الشعر الحديث، وكذلك "بدر شاكر السياب" الذى يسبح شعره فى الأساطير، فلماذا هذا التهجم الذى لا معنى له ؟! لم أستطع أن أفهم ذلك، نحن ملتزمون بمناقشة بحث أمامنا إما أن نقرأه للمناقشة، وإما أن لا ندخل فى مثل هذه المناقشة.

النقطة الثانية : وقد أثارها الدكتور عبد الحليم عبد اللطيف وهى خاصة بالعقاد، أنا هنا – فى البحث وفى غيره – أتعامل مع النصوص، فهى دراسة نصية وليست نقداً تنظيريًّا ذهنيًّا، ولا نقلاً لنظريات ذهنية من الخارج، أنا هنا أنظر فى النصوص، ولو أراد أن أوضح له هذه العدوانية التى تبدت فى نقد العقاد لشوقى أستطيع أن أقرأ له الكثير من النصوص، أنا محكوم بالنصوص ولا أستطيع أن أحكّم عواطفى، أو أن أتحيز لهذا أو ذاك، فكلامى عن العقاد ليس كلاماً مسيئاً له، لكنه تقويم لمرحلة مضت، ولنوع من النقد ساد فى فترة بعينها.

أما موقف النقد الذى كان يقوم به العقاد، وصلة هذا النقد بطه حسين فشىء لا يستطيع أن ينكره أحد؛ طه حسين كان رائد ما يعرف بمنهج النقد العلمى فى هذه البيئة، الذى يمكن صياغته فى شكل معادلة علمية دون الدخول فى تفاصيل هذا المنهج، (البيئة بأنواعها المختلفة تنتج الأديب، والأديب ينتج الأدب، والأدب – بهذا المعنى – مرآة رقراقة تنعكس على سطحها صورة الأديب وصورة البيئة)، ولو رجعنا إلى كتابات العقاد لوجدنا هذه المعادلة تنبث فى هذا النقد جميعاً.

للعقاد كتاب عنوانه "شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى" ماذا يعنى ذلك ؟! كلامه عن ابن الرومى ورد عبقرية ابن الرومى إلى ما يسميه العبقرية اليونانية المصغرة فى شخص ابن الرومى، فى مواجهة العبقرية اليونانية المكبرة فى العنصر اليونانى الذى ينتمى إليه ابن الرومى. ما معنى هذا ؟!

كل ذلك عناصر موجودة لم آت بها من ذهنى ولا من عواطفى الخاصة ولكنها دراسات نصية، أنا محكوم فيها بالنص، ولا يعيب العقاد أن يكون جزءاً من الحركة النقدية فى بيئته؛ ولا أستطيع أن أعتبر العقاد ناقداً متميزاً مختلفاً عن كل النقاد فى هذه البيئة، هو جزء من هذه الحركة النقدية، وقد أدى كثيراً جدًّا لهذه الحركة، حتى لو عدنا إلى كتابات العقاد فيما يعرف بالعبقريات، واتخذنا "عبقرية خالد" نموذجاً لهذه العبقريات، سنجد منهج النقد العلمى منبثًّا فى هذه العبقرية، فهو يرى أن البيئة البدوية فى العصر الجاهلى بيئة عدوانية، يعدو فيها المرء ويعتدى عليه، وأن القبيلة – لذلك – كانت تحرص أن تقوى أبناءها وتعلمهم الحرب وتحضهم على التماسك، فيقول (العقاد) : "إن البيئة تفرز القبيلة، والقبيلة تفرز الأسرة، والأسرة تفرز الفرد"، ويرى بذلك خالد بن الوليد ثمرة لأسرته، ويرى أسرته ثمرة لقبيلته، ويرى قبيلته ثمرة لبيئته، وهذا هو المنهج الذى اتبعه العقاد.

ومرة أخرى أوضح أن هذا لا يعيبه؛ ذلك لأنه كان منهجاً منتشراً فى البيئة المصرية، ولا يزال يحكم البيئة الأدبية إلى الآن، رغم وفود مناهج كثيرة معاكسة له، منهج النقد العلمى الذى يوظف أو يعتبر النص الأدبى وثيقة سياسية، وثيقة اجتماعية، وثيقة اقتصادية، ووثيقة ذاتية.

وقد سار على هذا النهج الدكتور شوقى ضيف تلميذ طه حسين وكذلك تلميذه الآخر يوسف خليف وتلامذة آخرون بصورة أو بأخرى، فأنا أصدر عن النصوص ولا أقول كلاماً يعبر عن هوى أو ميل أو رغبة فى الإثارة ضد هذا أو ذاك.

النقطة الثالثة : الأستاذ الدكتور عبد الحليم يقول – أيضاً – : الشعر الأموى ليس فيه ما قلته من تحريفات فى هذه الظواهر المعروفة، ظواهر الوقوف على الطلل، وظواهر وصف الرحلة، وأقول له لو قرأ ديوان "ذى الرمة" أو غيره من الشعراء، لوجد فيه كثيراً جدًّا من هذه الظواهر، كأن تتحول الناقة القوية إلى ناقة حوصاء عوراء غير قادرة على تحمل صاحبها، وأن يرجم الطلل، فامرؤ القيس(*) يرجم الطلل الذى يدعو له الشاعر الجاهلى. هذه ظواهر موجودة لابد أن نفسرها.

فإذا ما تحدثنا حول ما أثير حول الغزل وعدم توظيفه توظيفاً سياسيًّا، عُدْ إلى شعر "عبيد الله بن قيس الرقيات" فسترى فيه العجب، وعد كذلك إلى شعر "عمر بن أبى ربيعة"، وعد إلى شعر العذريين، إن شعر العذريين ليس غزلاً، فلا تنتمى لغته إلى حقل الحب بل تنتمى لحقل الموت والجنون والشذوذ والغربة، هل هذا حقل الحب ؟! هل هذه مفردات لغة الحب ؟!

لابد من تفسير هذه الظواهر جميعاً، لأن الأدب ليس مجرد مرآة تنعكس على سطحها الرقراق صور البيئة، ولكنه رؤية للبيئة، وعالم الشعر مختلف عن عالم الواقع، ومُنْبَتّ منه؛ لأنه معادله، وليس تصوراً مباشراً له، فلابد من أن نرتقى بقراءة الشعر حتى نستطيع أن نفهمه، أما أن نظل نسير فى هذا الدرب الذى يسير فيه المقلدون فسيكون معنى ذلك أننا لن نستطيع أن نعيد تفسير شعرنا، ولا ينمو الشعر القديم أو يتطور إلا على أيدى النقاد الذين يعيدون قراءته ويغيرون هذه القراءة ويخلقونه خلقاً جديداً.

(*) لعله يقصد أبا نواس أو أحد التابعين فى عصور الأدب العربى ممن دعوا إلى هجر المقدمات الطللية.

هناك ملاحظات أخرى كثيرة، مثل ملاحظة الدكتور وليد قصاب، فقد تورط هو أيضاً فى الكلام عن المنهج الأسطورى الذى لم أذكره هنا - فى البحث - فتكلم عن رأى بأن القدماء قد أنكروا على أبى تمام استعاراته، وأوضح أن واحداً فقط من النقاد الكبار هو الذى فعل ذلك، وأنه قال ذلك فى رسالة الماجستير عن عمود الشعر، وقد ناقشته فى هذه الرسالة - وهو يعلم - ووقفت ضد هذه الآراء وبينت له عدم صحتها، وعندى رسالته لا تزال موجودة وعليها تعليقاتى.

نحن لا نريد أن نختلف هذه الاختلافات الحادة، فكل منا يحاول أن يوصّل تجربته، وأن يوصّل رأيه، ومن خلال هذه التجارب المتعددة تخصب الدراسة النقدية للآداب القديمة. أشكركم، واعتذر على أننى رفعت صوتى أكثر مما ينبغى.

الأستاذ الدكتور أحمد هيكل : أيها السادة، لا شك أنها كانت جلسة ثرية ممتعة ودافئة، بل حارة إلى حد كبير، وأننا قد أفدنا منها كثيراً.

أكرر شكرى كثيراً للسيدين العالمين الناقدين الدكتور ابن شريفة والدكتور عبد الرحمن، أشكركم.

اليــوم الأول

٢٩ ذو الحجة ١٤١٧ - ٦ مايو ١٩٩٧

الجلسة الثانيـــة

رئيس الجلسة الأستاذ الدكتور الطاهر مكـــى

الأستاذ المتفرغ بكلية دار العلوم

الأستاذ الدكتور الطاهر مكى : على بركة الله نبدأ الجلسة الثانية من الندوة الثقافية الفكرية العلمية، والتى تنتظم بمناسبة علمية جليلة، عظيمة القدر، بالغة الأثر، مسابقة الموسم الثقافى الثالث لجائزة الشاعر محمد حسن فقى، ضمن نشاطات مؤسسة يمانى الثقافية الخيرية، التى يرعاها ويدعمها معالى الشيخ أحمد زكى يمانى، وهذه الندوات هى بعض من نشاطات مؤسسته الثقافية التى تهدف فى جملتها إلى تثبيت الهوية العربية فى عالم يزداد كل يوم انفصالاً وصراعاً.

وسنلتقى فى هذه الندوة بعالمين جليلين، أولهما الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب أستاذ النقد الأدبى بكلية الآداب جامعة عين شمس، وأسمح لنفسى أن أشير إلى ملمح من اتجاهاته، فهو يجمع بين التمكن من التراث، والمعرفة بالمذاهب الحديثة، ولذلك تجىء دراساته واضحة ومفهومة، وتقدم شيئاً جديداً، إذ لا خير فى دراسة منبتة الأصول لا جذور لها، ولا خير أيضاً فى دراسة تقف عند الماضى وحده ولا تتطلع إلى المستقبل.

أما الزميل الثانى فهو الأستاذ الدكتور حسن فهد الهويمل، الأستاذ فى جامعة محمد بن سعود، وهو صاحب نشاطات أدبية وثقافية متعددة ومتنوعة، ودراسات مضيئة للأدب العربى فى الجزيرة العربية عامة، وفى منطقة القصيم خاصة، وهو أيضاً يلتقى مع الدكتور محمد عبد المطلب فى حديثه عن المذاهب النقدية الحديثة، قد يتفقان فى بعض الاتجاهات وقد يختلفان فى البعض الآخر، لكن من ميزة الحضارة الغربية أنها حضارة تجاور وتعدد، لا تعرف الرأى الواحد، فالمذاهب النحوية متعددة والمذاهب الفقهية متعددة، وحتى الدراسات المتصلة بالعقيدة متعددة، وكذلك الدراسات المتصلة بالأدب والنقد، فلا ضير إذا اختلفا، ولا ضير إذا التقى معهما الجالسون معنا هنا، أو اختلفوا معهما أيضاً.

والكلمة الآن للأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب، فليتفضل وشكراً.

مـداخـل قــراءة النــص الشـعـرى

بقـــــــلم

الدكتور/ محمد عبد المطلب

الأستاذ بكلية الآداب ـ جامعة عين شمس

(١)

الواقع أن الساحة النقدية اليوم تموج بتيارات متعددة، بعضها قادم من الغرب حاملاً آخر منجزاته فى الأسلوبيات والبنيويات والتفكيكيات والسيمائيات. وبعضها قادم من الزمن العربى القديم فى موروثه النقدى والبلاغى، وبخاصة ما قدمته مدرسة عبد القاهر الجرجانى عن (النظم)، وإن كان هذا لا ينفى وجود ركائز نقدية حافظت على قدر من توجيهاتها الرومانسية أو الواقعية، لكن أثرها آخذ فى التلاشى بغياب أصحابها، أو توقفهم عن الممارسة النقدية.

لقد حضر الوافد الجديد مع انتشار الترجمات، وبخاصة فى المغرب العربى ولبنان وبرغم صعوبة هذه الترجمات، فقد كانت الإفادة منها بالغة، من حيث إنها فتحت آفاقاً جديدة للتعامل مع الخطاب الأدبى من ناحية، كما دفعت كثيراً من الدارسين للعودة إلى ما بين أيديهم من التراث ليعيدوا النظر فيه مرة ثانية للكشف عن مدى صلاحيته للحلول فى الساحة النقدية من ناحية أخرى، وذلك بعد طرحه من منطلق جديد يلائم ما جد على الواقع العربى من نظريات أو تطبيقات.

والحق أن تيار الأسلوبيات كانت له بعض الغلبة على مجموع التوجهات المصاحبة له، برغم أن أصوات البنيويين كانت أكثر علواً، وأكثر جلبة، ذلك أن الأسلوبيات - فى مجملها - تكاد تتوافق إلى حد كبير مع بعض التوجهات فى الموروث النقدى، وبخاصة عند عبد القاهر ومدرسته التى وجهت فاعليتها التنظيرية إلى جسد الصياغة الأدبية، ثم تبع هذا الجهد التنظيرى مجموعة من الإجراءات التطبيقية التى أكدت صحة التنظير، وبرهنت على فعاليته فى الكشف عن طبيعة النظام فى الخطاب اللغوى عموماً، والأدبى على وجه الخصوص.

إن ظهور هذه التيارات النقدية، أو بمعنى آخر : حضورها إلى الدائرة الغربية، قد خلق مأزقاً مع مجموعة المقالات النقدية السابقة، فلم يعد من الممكن استحضار الصدق الكلاسيكى بكل عقلانيته وانضباطه متسلطاً على خطاب لا يعرف الانضباط أو العقلانية، كما لا يعرف معنى الصدق المطلق، بل إن حقيقته تتنافر مع كل ذلك لأنه فرض الشك بديلاً عن اليقين.

كما لم يعد من الممكن استحضار الذات الرومانسية بكل إغراقها فى تهويمات حلمية لتحل فى الخطاب النقدى الحداثى، الذى أصبحت الذات فيه كائناً عصياً على المواجهة، فضلاً عن الخضوع، ولم يعد التهويم الحلمى مجدياً فى مواجهة واقع تدميرى ملىء بالعقم والجفاف. وبالمثل لم يعد من الممكن استحضار مقولة الواقعيين فى نقد الحياة؛ لأن هذا النقد يظل فى دائرة السلب التى يلجها الحداثيون سريعاً ليخرجوا منها إلى بعد إيجابى يعيدون فيه إنتاج واقعهم الجديد بالاتكاء على مقاييسهم التى تتنافر جملة وتفصيلاً مع الواقع الحضورى.

لكن ليس معنى هذا أن ترحيبنا بالوافد الجديد يعنى فرض تقاليده - فى جملتها - على الخطاب العربى؛ لأن فى هذا ظلماً لهذا الوافد من ناحية، وظلماً للخطاب العربى من ناحية أخرى؛ لأن هذا النقد قد مارس إجراءاته التطبيقية على نماذج إبداعية لها مواصفات تتوافق معه، أو يتوافق هو معها، أما الخطاب العربى فله خواصه التى تحتاج إلى تقاليد بعينها تستمد جذورها من التربة العربية مع تطعيمها بالوافد الجديد، أى أن الأمر يحتاج إلى عملية (توفيق) بين الوافد والموروث، واستخلاص مجموعة تقاليد صالحة للتعامل مع الخطاب العربى؛ لأن إرغامه على تقبل التقاليد الوافدة سيكون بمثابة زرع جسم غريب فى جسد النص، وبالضرورة فإنه سوف يلفظه، مهما حاولنا أن نحصنه بالمضادات والمقويات العضوية، وإذا لم يكن هناك لفظ، فإن الخطاب سوف يتحول إلى كائن مشوه، لا ندرى أين مدخله، ولا نعرف كيف نخرج من تجربته، لأننا عبثنا بخلاياه عبثاً أخرجه عن طبيعته وعن الذى أريد منه وبه. ومعنى هذا أن الاجتراء على الخطاب النقدى تطبيقياً ليس بالسهولة التى يتصورها البعض، وليس مجرد الإلمام بالتيارات الحداثية كافياً لكى نلج رحاب الخطاب الأدبى، بل إن الأمر يحتاج إلى نوع من التأمل والتدقيق فى كيفية الولوج.

وليس معنى هذا أننا نحدد مدخلاً بعينه للولوج إلى رحاب الخطاب الأدبى؛ ذلك أن تعدد المداخل كائن فى بنيته، فإذا كان كل خطاب يطرح مدخله الخاص، فإن الخطاب الواحد قد يطرح مجموعة مداخل تتيح للدارس أن يتحرك فى واحد منها ليصل إلى مستهدفه بالتحليل والكشف، فقد يطرح الخطاب مدخله من خلال بعده (العرفانى)، وقد يكون من خلال بعده (الأيديولوجى) أو بعده (الفلسفى) أو بعده (اللونى) أو بعده (الأسطورى)

أو غير ذلك من المداخل التى تفرض نفسها عند مواجهة الخطاب، المهم - فى رأينا - أن تتكئ المداخل على الصياغة، فإذا أنتجت شيئاً من السوابق كان ذلك مؤشراً على مواصلة السير، وإلا كان من الضرورى تغيير الاتجاه إلى مسار آخر، وأعتقد أن تعدد المداخل على هذا النحو يلغى التلقى السلبى المريح الذى يرتكز على المعانى الأول، ويتوقف عندها ظنًّا أنها صاحبة السيادة الدلالية فى الخطاب.

وتعدد المداخل يعنى - أيضاً - أن مواجهة الخطاب تحتاج إلى مغامرة نقدية تتجاوز التقاليد المألوفة لتتكئ على ما يفرزه الخطاب ذاته من تقاليد تحتاج إلى مواجهة تتكافأ معها، فتحددها أولاً، ثم تتعامل معها ثانياً بالكشف عن خصوصيتها من ناحية، ودورها فى إنتاج المعنى من ناحية أخرى، وهنا تتحول مهمة النقد من مجرد الرصد والكشف إلى إدارة حوار بين هذه التقاليد النصية والتقاليد الموروثة أو الوافدة لتحديد الموافقة والمخالفة، والكشف عن مدى التجاوز كمًّا وكيفاً، وهذا وذاك يحتاج إلى قدر واسع من الحدس والحس الممتدين إلى أبعاد دينية وأسطورية وتاريخية وفنية.

إن تعدد المداخل فى إلغائه للمواجهة السالبة، يلغى - بالضرورة - التوجه إلى السطوح، ظنًّا أنها تقدم للمتلقى الخطاب الأدنى فى أفقه المريح، ذلك أن التوجه الصحيح يجب أن يسير نحو الأعماق التى تتحرك حركة متشعبة ومتعددة، حيث تتكامل خيوطها أحياناً، وتتصادم أحياناً أخرى، وتتوازى أحياناً ثالثة. وليس معنى التوجه إلى الأعماق إهمال الشكل، بل إن التعامل معه يمثل تقليداً أصيلاً يحاول أن يعيد للكلمة حقها المشروع فى إنتاج الدلالة خلال بنيتها الصوتية، أو مردودها الدلالى، كما أنه يعيد للبناء الصورى أهميته التى فقدها مع التوجهات المضمونية التى تتغاضى عن كيفية إنتاج المعنى، وتتكئ على المعنى المنتج وحده، فى رأينا - أنه لابد أن ترتكز المتابعة النقدية الشكلية على مناطق بعينها، كمناطق (العدول) التى تحدث اهتزازاً فى علاقة الدال بالمدلول، أو علاقة التركيب بأصوله المحفوظة، ومناطق (البريق) التى تكتسب خصوصيتها من السياق أولاً، ومن إمكانيات المبدع فى (الاختيار) ثانياً، وكذلك لابد من متابعة مناطق (التكرار) النمطى أو الطارئ الذى يمثل خطًّا ممتداً فى الخطاب يحتاج إلى متابعة كمية أولاً، ثم كيفية ثانياً، على أن

يكون فى الوعى دائماً الابتعاد عن الهوامش الإضافية التى لا تدخل فى صلب الخطاب، وإنما قد تمثل إشارات خارجية مضيئة يكتفى الناقد بملاحظتها دون أن يوظفها فى تحليله - كعنصر أساسى وفاعل - فى تحديد الخطوط الصياغية أو الدلالية.

إن موقف الناقد يجب أن يكون فى منطقة محايدة بين اللغة والخطاب، فلا يدخل إليه محملاً بأعباء مسبقة، وإنما يتعامل معه حياديًّا، وبالضرورة فإن هذا الحياد سوف يتحول تلقائيًّا إلى نوع من الانحياز للأدبية، لأن الطرف الأول وهو (اللغة) سوف يقدم له الخلفية المثالية التى تسيح فيها اللغة، والطرف الثانى سوف يكون تجاوز هذه المثالية (الافتراضية) على مستوى الإفراد وعلى مستوى التركيب.

وعلى مستوى (الإفراد) فإن التعامل (التأويلى) سوف يفرض نفسه لتحديد كيفية إنتاج المعنى، لأن التعامل التفسيرى لم يعد صالحاً بحال لممارسة فعاليته فى الخطاب الشعرى الحداثى، إذ إن طبيعته تأجيل المعنى، والتأويل هو الذى يوافق هذه التأجيلية، لأن المعنى المنتج تأويليًّا لا يمكن أن يقدم اليقين النهائى، بل إن هذا اليقين مرهون بالآتى الذى سوف يثبت صدقه أو زيفه، وهذا (الآتى) رهين - أيضاً - بالآتى بعده، أى أننا نظل فى منطقة التأجيل المستمر، وهو ما يكسب الخطاب امتداده الزمنى، وامتداد تلقّيه جيلاً بعد جيل.

ومن المؤكد أن هذا (التأجيل) يفرض على الخطاب طبيعة (شكية)، تتسلط على مناطق الثقل الدلالى فيه، بل تمتد إلى غيرها من المناطق، حتى يمكن القول إنه لا يقين أبداً فى أى خطاب، وبخاصة الخطاب الشعرى، والمستوى الأخير يقتضى أن يكون التعامل مع الخطاب الأدبى جزئيًّا بالدرجة الأولى، لأننا إذا قلنا إن كل نص يفرز تقاليده، فإن مواجهته لا تصح إلا من خلال مدخله الخاص، ومن خلال تقاليده الخاصة، فلم يعد من المتاح تطبيق مقولات نقدية بعينها على إبداع بعينه، ولا على مبدع بعينه، وإنما تنبع المقولات من الإبداع ذاته، وإن كان من الممكن - فى مرحلة تالية - تجميع هذه التقاليد النابعة من الخطاب ومن غيره، وصهرها فى بوتقة واحدة للكشف عن الخصوصية الإبداعية لمبدع بعينه، أو لمرحلة بعينها أو لجنس أدبى بعينه، وهنا يطرح (المنهج الإحصائى) حضوره داخل الخطاب النقدى بوصفه أداة موضوعية صالحة لممارسة حقها المشروع داخل الصياغة بتحديد ظواهرها كميًّا

ونسب ترددها اللافتة أو غير اللافتة، شريطة ألا يظل المنهج فى إطاره الكمى، بل لابـد مـن تحوله من الكم إلى الكيف، لأن التحديد الكمى ميسور لكل متلق سواء أكان دارساً أم غـير دارس، وإنما تحويل الكم إلى الكيـف مرهـون بـالدارس الواعـى وحـده، علـى أن يؤخـذ فـى الاعتبار ألا يكون الإحصاء أداة لإغلاق النص بالرسوم البيانية والوقـوف عنـد الإحصـاءات الـرقمية الصمـاء، لأن ذلك يتنـافـر مـع الأدبيـة ذاتهـا، ويـؤدى إلى وضـع حـاجــز كثيـف بين الخطاب ومتلقيه، فلا يكاد يدرك كل هذه الرموز والخطوط إلا من رمزهـا أو خططهـا، أمـا المتلـقى فـإنه إذا كـان قـد أدرك جانباً من الخطـاب عنـد مواجهتـه دون واسـطة النقـد، فإن هذا الإدراك يتلاشى تماماً مع تحويل النص إلى تلك الصورة الإحصائية.

إن تدخل المنهج الإحصائى مع غيره من المناهج التحليليــة يؤكـد مقولـة أن المنـاهج تتكامل ولا تتنافى، وليـس معنـى الرضـى بمنهـج بعينـه، أن غـيره مـن المنـاهج لم يعـد صالحـاً لممارسة مهمته داخل الخطاب، وإنما معناه أن الناقد قد يرى فـى منهجـه صلاحيـة أكـثر مـن غيره، دون أن يصادر حق هـذا الغـير فـى ممارسـة فعاليتـه النقدية، لكـن المؤكـد أن الحداثـة الإبداعية تحتاج إلى نوع من الحداثة النقدية التى توازيها، وهو ما يجعل دور المناهج التقليديـة محدوداً إذا نجح مع نص معين، فليس من الضرورى أن ينجح مع غيره من النصوص، وبخاصة نصوص الحداثة.

(٢)

من الواضح أن الحداثة الشـعرية قـد مـرت بثلاثـة تحويـلات، أو لنقـل إن لهـا ثلاثـة أجيال. الجيل الأول جيل الخمسينيات، والثانى جيل الستينيات، والثالث جيل السـبعينيات، دون أن نغفل إرهاصات الأربعينيات، ودون أن نتغاضى عن الثمانينيات، وهو الجيل الأخـير الذى يمارس حداثيته بتأسيس تجاوزات إضافية تعطيه خصوصيته المفارقة لما سبقه من شـعرية، صحيح أن بعض الدارسين لهم اعتراضاتهم على هذه القسـمة الزمنية، لأن معناهـا أن ندخـل فى كثافة عددية لا تنتهى، مما يجعل من حركة الشعر العربى مزقاً مرحلية، وبخاصة أنهم يرون

عدم وجود فارق جوهرى أو كبير يستدعى هذه التفرقة الجيلية، وبرغم ما فى وجهة نظرهم من منطقية، لكن الذى نلمسه من قراءة الخطاب الشعرى الحداثى أن كل جيل قد حقق لنفسه نوعاً من الشعرية المفارقة، فإذا كان الخمسينيون قد مارسوا الحداثة فى شىء من الحذر، فإن الستينيين قد تخلصوا من هذا الحذر واندفعوا فى تشكيل خطابهم متحررين قدر استطاعتهم من قيود الشعرية الكلاسيكية والرومانسية، وإن ظلت عندهم بعض ملامح تنبئ عن وراثتهم للشعرية السابقة عليهم، لكنهم وظفوا هذه الخطوط الموروثة توظيفاً جديداً يمارسون بها نقد واقعهم وكشف عوراته، بالإضافة إلى ما استحدثوه من ظواهر تنتمى إليهم دون سواهم - سوف نعرض لها فى حينها - على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، وكانت حداثة الستينيين مخاضاً لولادة حداثة السبعينيين الذى أتوا على ما تبقى من هوامش موروثة أو معاصرة، وأوغلوا فى التجاوز، ومارسوا فاعلية إضافية لما قدمه الستينيون، هى هدم الواقع تماماً مستهدفين إعادة تكوينه على نحو طارئ يوافق توجهاتهم الفكرية والثقافية، واستطاعوا أن يحققوا لأنفسهم حضوراً متضخماً فى الواقع الأدبى، وهو ما يحاول أن يحققه الثمانينيون بالدخول فى مناطق تجريبية ما زالت عصية على المتلقى الدارس فضلاً عن المتلقى العادى.

إن كل مرحلة شعرية حاولت أن تؤسس شرعية وجودها من منطلق (وجود أزمة) نتيجة لبلوغ الخطاب الشعرى السابق عليها قمة تجاوزه من ناحية، وتوقفه عن التطور من ناحية أخرى، بالإضافة إلى أن ذلك الخطاب قد أخذ حقه المشروع من الخطاب النقدى بالكشف عن ظواهره، وتحديد ملامحه، ورصد دوره الإبداعى فى تاريخ الشعرية العربية، بل فى تاريخ الشعرية الإنسانية، ومدى قربه منها أو ابتعاده عنها، وفى الوقت نفسه فإن كل جيل كان يرى أنه أقدر من سواه على معايشة لحظته الآنية، وفهم متطلباتها الغامة والخاصة، حدث هذا مع الخمسينيين المبشرين بالحداثة بالنسبة للرومانسيين والكلاسيكيين، كما حدث مع الستينيين بالنسبة لمن سبقهم، وهو ما حدث مع السبعينيين بالنسبة للستينيين، وهو ما يردده الثمانينيون، وذلك برغم أن عطاء كثير من هذه الأجيال مازال مستمراً ومتدفقاً، حقيقة أن البعض قد غاب أو توقف أو تقطّر، لكن البعض الآخر مازال عطاؤه يشغل

الخطاب النقدى، بل يستحوذ عليه، وهو ما يؤكـد التواصـل الإبداعـى برغـم هـذا التقسـيم الزمنى الذى فرض نفسـه علـى الخطـاب الشـعرى، فمـا زالـت أصـوات البيـاتى وأدونيـس وحجازى تتردد بين الحين والآخر، وإن غلب على الأخيرين الإيغال فـى التوجهـات الثقافيـة التنويرية التى تتطلبها المرحلة الحضورية فى عالمنا العربى الذى مازال يعانى نوعاً من المراهقـة الثقافيـة والدينيـة. ومـازالـت أصـوات عفيـفى مـطر ومحمـد أبـو سنـة وفـاروق شوشـة ومحمود درويش وسميح القاسم وقاسم حداد وعلى الشرقاوى والمقالح تملأ الفضاء الشـعرى، وتزاحم الأجيال التالية لها فى القدرة على العطاء من ناحية، والقدرة على التعبير عـن طبيعـة المرحلة من ناحية أخرى.

واللافت أنه مع الإيغال فى الممارسة الإبداعية، نجد أن الجيـل اللاحـق يتهـم سـابقه بالشيئية والسكونية، ظنًّا منه أن كل تشيؤ أو سكون مرفوض، وهو مـا نتحفـظ عليـه تحفظـاً كاملاً، لأنهما معاً قد يكونان وسيلة من وسائل الخطاب فى ممارسة فاعليته التدميرية، بـل إن السبعينيين الذين اتهموا السـتينيين بهـاتين التهمتـين قـد امتصوهمـا وتعـاملوا معهمـا بكثافـة بوصفهما مبررين لما يمارسون من تدمير فى عالمهم القريب أو البعيد، الخارجى أو الداخلى.

وإذا كان هناك كثير من الدراسات التى دارت حول التجربة الشعرية فـى الصـدق الكلاسيكى، والإغراق فى الذاتية الرومانسية، فإن كثيراً منها كان مجرد تهويمات حلمية عند الحداثيّين، لأن طبيعة المرحلة لم تعد قابلة لهذه المحاكات الفنية الصادقة، ولا لمثل هذه الغيبوبـة الرومانسية، ولا حتى لنقد الواقع فى الواقعية، ذلك أن العالم أصبـح تجربـة الشـاعر الدائمـة التى يعيشها فـى كـل لحظـة دون ارتبـاط مكـانى أو زمـانى بعينـه، فرؤية العـالم هـى جوهـر التجربة، التى تتسع لتستوعب مفرداته البعيدة والقريبة أى أن الشاعر الحداثى يعيـش تجربـة مفتوحة لاستقبال الواقع فى حسيته أو روحانيته، فى جملته وفى تفصيله، ثم يشكل كل ذلك فى بناء لغوى ذى مواصفات خاصة هى ما نسميها (الشعرية) وهنـا لا تكـون اللغـة وسـيلة لمحاكاة الواقع أو نقده، وإنما وسيلة لإنتاجه.

هذه الرؤية الحداثية تقتضى من المبدع أن يحل فى منطقة محـايدة ليتمكـن مـن إدراك المفارقة الضدية المسيطرة على العـالم، وذلـك أن الحيـاد هـو الـذى يسـمح له برؤيـة جـانبى المفارقة على صعيد واحد، أما الانحياز هنا أو هناك فإنه لا يتيح له إلا رؤية جانب واحد منها.

وقد لا يكتفى الإبداع بأن تنتج الصياغة هذه الوقفة الحيادية ضمناً فيعمل على التصريح والمباشرة كعلامة حداثية تدخل التجربة فى دائرة لم يألفها الشعر القديم. يقول على الشرقاوى :

آخر الليل
كالصلوات المحاطة بالخوف واقفة خارج الباب،
يبكى على صدرك النحل،
لا تمسحى الدمع،
هذا دم العشق.. هذا دمى،
واقف بين عصر وآخر،(1)

فحركة المعنى تنمو فى الأسطر وصولاً إلى السطر الأخير الذى تحل فيه الذات فى منطقة الحياد الزمنى بين (عصر وآخر)؛ لتتمكن من الرؤية المزدوجة التى حققها الخطاب فعلاً.

ومع الإيغال فى تجربة الحداثة يخضع العالم كله لسطوة الملاحظة بما فيه من موروث ومستحدث، حيث لم يعد هناك قداسة ما لموروث لقدمه، أو لجديد لحداثته، ومن هنا تتحرك الملاحظة إلى جانب السلب أحياناً، والإيجاب أحياناً أخرى، لكن من المؤكد أن ملاحظات الحداثيين كانت تصطدم بأصول لا يمكن إخضاعها لها، ومن ثم كان يتحول الاصطدام إلى نوع من المواجهة الصامتة التى تشير ولا تصرح، وتضمر أكثر مما تظهر. يقول محمد عفيفى مطر:

أنار أفرع
أم غابة من كل زوجين؟!
وهل هذا الفضاء / سيرة
للشجر المقبل، مرمى لرشاقات
النبال، الصيحة المرسلة الرجع
وإيذان بوقت الفتح ؟! هل
هذا الفضاء/ قبة الرحمة بالخلق أم

الأمة قوس ودم ينزف من
أجوازه مدًّا وجزراً، شهقة سوف
تكون الشهداء؟(٢)

إن التأمل في هذه الدفقة الشعرية يستحضر الخطاب القرآني في ثلاث مناطق؛ من سورة هود قوله تعالى ﴿قلنا احمل فيها من كل زوجين اثنين﴾ ومن سورة الطارق ﴿والسماء ذات الرجع والأرض ذات الصدع﴾ ومن سورة الصف ﴿وأخرى تحبونها نصر من الله وفتح قريب﴾ ومع هذا الاستحضار المركب تتوقف الذات أمام موروثها لتطرح تساؤلاً يخفى أكثر مما يظهر، فهل هذا العالم واقع في دائرة الرحمة أم في دائرة الألم الدامي؟ إن الإجابة مسايرة لهذه التعمية الصامتة في أن العالم يسكنه (الشهداء) بالفعل أو بالقوة.

إن الشعرية على هذا النحو تكاد تتداخل بالشاعرية، حيث تصير شاعرية المبدع هي شعريته على صعيد واحد، فلا مجال للقول بالإلهام والعبقرية والتهويم الساذج، وإنما هناك موقف تصبح الذات موضوعاً فيه، والموضوع ذاتاً في تجربة تند عن المواصفة التحديدية.

إن هذا التداخل أو التوحد يجعل للذات حضورها الدائم والممتد في خطابها الإبداعي، لكنه حضور مشبع بكل همومها الداخلية والخارجية، حيث يسيطر عليها التوتر الكثيف الذي ينعكس على الصياغة فيكسبها توترها أيضاً، لكن الملاحظ أن هذا الحضور الكثيف قد يقودها إلى دائرة (التضخم) وهي ظاهرة مألوفة عند الحداثيين.

يقول خليفة الوقيان:

متعباً كنت
ومازلت
وأبقى
بين جنبي
ومن خلفي

وقدامى
حراب
ومدى مسنونة رعناء
تحتز يقينى
وأنا والوحدة الخرساء
أجتر الرؤى
تدمى ظنونى(٣)

فقد حضرت الذات حضوراً مكثفاً فى هذه الفقرة الموجـزة حتى بلغت ضمائرها (أنا) عشرة ضمائر، لكنه حضور مشحون بكل الهموم الداخلية والخارجية التى تدفع الذات إلى منطقة التوتر الحاد الذى يمتد فى ثلاثية الزمن الخالدة :الماضى (كنت) والحاضر (أبقى) والآتى (قدامى)، فالذات هنا مدمرة وجوديًا، ولا شك أن تدميرها يوازى تدمير الواقع الذى تعاينه وبرغمها تعايشه، إنها تدخل عالماً ترفضه لأنه لم يعد هناك مساحة تجد فيها بعض الراحة حتى لو كانت موقوتة أو محدودة. لكن هذا الدخول محكوم برفع الحواجز الزمانية والمكانية والحدثية، حيث يلتقى الطرفان فى منطقة التجريد المطلق.

إن الذات الحداثية - فى رؤيتها للعالم وتعاملها معه - تقع فى منطقة (الحياد)، مرة أخرى، حياد بين الحضور والغياب؛ لأنها إما أن تنظر إلى العالم على أنه مفروض عليها، فتكون مواجهتها له على الخضوع المتذمر، أو تنظر إليه على أنه من صنعها، فتمارس فيه سلطتها التدميرية والتكوينية على صعيد واحد، لكنها فى هذا وذاك تعيش لحظة اغتراب دائمة؛ لأن كلا المواجهتين تعتمد الرفض الذى يدفعها إلى الوحدة المطلقة.

إن الذات فى شعر الحداثة لا تعرف معنى الثبات أو التوقف، بل هى فى حالة تغير دائمة، فهى بالأمس غيرها اليوم، وغيرها فى الغد، وهو ما يعنى توافقها مع عالمها الذى لا نستطيع أن نراه من منظور واحد مرتين، بل فى كل مرة تتسلط الرؤيا على تشكيل جديد يزيد فى رفضها له، وهذا ما يخالف بين إبداعها السابق والآنى وربما الآتى، لأنه لا يعرف السكونية أو الاستمرارية الرتيبة، نلاحظ هذا التحول فى قول أحمد عبد المعطى حجازى :

وكنت أطرق كل ليل مخدعاً
لأطارد القمر المراوغ
صاعداً فى عتمة الشرفات من حال لحال
نازعاً وجه الغريم، ولابساً وجه الصديق(٤)

فالتحول ينتاب الذات حركيًّا (أطرق كل ليلة مخدعاً)، وداخليًّا (من حال لحال) خارجيًّا وداخليًّا معاً (نازعاً وجه الغريم ولابساً وجه الصديق).

وهذا التغير أو التحول الدائم لا يعنى اهتزاز حضور الذات فى خطابها الشعرى، وإنما يعنى زيادة فى تأكيد هذا الحضور، لأنه يكثفه من ناحية، وينشره من ناحية أخرى، ويتأكد هذا الحضور بحضور (الآخر) والالتحام به، بل إن هذا الالتحام يمثل عامل إضافة لها؛ لأنه يتيح للآخر أن يحل محل الذات عند غيابها أو تلاشيها.

(٣)

والذى لاشك فيه أن فعل الحداثة مرتبط بفعل التجريب، فكل مرحلة حداثية دخلت التجريبية، وبخاصة المراحل الأخيرة، وذلك أن الشعرية مرت بتحولات منذ فجر البارودى ومعاصريه حتى يومنا هذا. وهذا التحول مرتبط بالواقع الزمنى والاجتماعى، مع تشابك الواقعين وذاتية المبدع بكل بعدها المعرفى، ورغبتها الدائمة فى مجاوزة كل ما هو راكد أو مألوف، ولا شك أن كل تحول يمتص ما قبله – رفضاً أو قبولاً – ثم يضيف إليه ويستدرك عليه، وهو ما يعنى أن كل مرحلة هى مخاض مبشر؛ لأن الحداثة لا تعرف التوقف، وإنما تعرف الحركة المستمرة الجامحة أحياناً والهادئة أحياناً أخرى، التى تسعى إلى الخروج من الثابت والمستقر، وارتباطها بالتجريب يجعل الخروج نوعاً من (التخارج) مما يعطى الحركة التجريبية طابعاً جدليًّا تذهب وتجىء لتسوى شعرية لها مذاقها الخاص.

ومن المؤكد أن التجريب الذى دخلته الحداثة قد اكتنز بكم هائل من التعالى على مجموعة الأطر النقدية والإبداعية؛ لأنه يرى فيها محاصرة لقدراته، وتغييماً لرؤاه التى تصبو

إلى استيعاب الحاضر والغائب، والقريب والبعيد، وربما كان هذا وراء إحساس كل مرحلة تجريبية بأن المرحلة السابقة عليها قد أصابها العجز والشيخوخة، وأن كتابتها أصبحت كتابة صامتة لعدم قدرتها على استيعاب الواقع الجديد من ناحية، ولوقوفها فى دائرة المباحات، أما الحداثيون فإنهم يسعون إلى ولوج منطقة المحرمات الإبداعية، وهو ما ملأ خطابهم بكم هائل من التصادم المتوتر، وبرغم ذلك لا نستطيع أن ندعى أنهم قد تخلصوا تماماً من رواسب المرحلة السابقة عليهم، أى أن الإبداع الحداثى قد أخذ طبيعة تراكمية وطولية على صعيد واحد، وفى كل تراكم يعمل كل خطاب على تأسيس ظواهره الإبداعية التى تصدم ذوق المتلقى وأفكاره ومعتقداته، حيث تتصارع البنى الفوقية والسفلية؛ لأن (المحرمات) لم يعد لها قدرة الصد والإسكات، ولأن البنى الفوقية لم تعد حاجزاً غير قابل للاختراق الشعرى، وهذا ما أتاح لشاعر كقاسم حداد أن يقول فى (الباب) :

"والرب فى التيه يهىء هودجه ويقايض الجند بأسرار الجنة والنار"(٥)

حقيقة أن الدلائل اللغوية تدخل منطقة الإسقاط من ناحية، والإشارة الرامزة من ناحية أخرى، لكن هذا الدخول لا ينفى عن الدلائل انتهاكها للبنية الفوقية وإنزالها من السماء إلى الأرض فى إطار الواقع المرفوض؛ إذ إن البنية السفلية العفنة تستمد – بالمغالطة – سلطتها من البنية العلوية، وهو ما يعنى وصول الإبداع إلى مأزق خطير، حيث يعجز عن مواجهة البنية السفلية لأنها محاطة بمحاذير ومخاطر آنية غير قابلة للاختراق، ومن ثم يبتعد عنها – على المستوى المباشر – ليستحضر البنى الفوقية ويصطدم بها (بالإنابة).

ولاشك أن التجريب بكل تجاوزاته قد ساعد على انغلاق الخطاب على ذاته، فهو لا يقدم إلا نفسه، وفى هذا التقديم يعمل على ألا يستهلك الخطاب ذاته بمجرد القراءة، بل إن تعدد القراءة دعوة ملحة تستتر خلف بنيته، ومع كل قراءة يفصح الخطاب عن شىء من مضمره لكنه يحتفظ لنفسه بقدر من المعنى الذى يستعصى على التلقى الآنى، حتى تأتى القراءة – التالية لتفض المغاليق، وتفضح المستتر، فهؤلاء التجريبيون الواعون بما فى أيديهم من أدوات، يغوصون فى جسد الصياغة ليمارسوا فاعليتهم الإبداعية التى لا يمكن التنبؤ

بظواهرها أو نتائجها، حيث يعتمد الغوص على إهدار المرجعية العلوية والسفلية لحساب الشعرية، وهو ما يؤدى إلى تخليق مراجع مؤقتة تحتاج إلى قدر كبير من الطاقة التخيلية والخيالية للإلمام بها، وبرغم ذلك فسرعان ما يتجاوزها المبدعون؛ لأنهم لا يعرفون منطقة يحسن التوقف عندها. فأى مرجع أو مراجع يمكن أن نرد إليها قول فاروق شوشة :

خض عباب الكلام
واعبر شعاب الموت
أشعل فتيلة
من رماد الوقت
وانثر حريقها فى الجماجم(٦)

فأين هو عباب الكلام، وأين هي شعاب الموت، وما هو رماد الوقت حتى نشعل منه فتيلة، وهل تصلح الجماجم أن تكون محلاً للحريق.

إن استيعاب ذلك كله يحتاج إلى تهشيم أى مرجع مألوف، بل أى مرجع غير مألوف، كما يحتاج إلى نوع من الحدس الذى يحتمل الإصابة أو الفشل مما يدخل المعنى دائرة التأجيل المستمرة، ويجعل المتلقى فى حالة انتظار وترقب؛ لأن التجريبيين يكادون يقطعون صلتهم بالمعنى، حيث أزاحوه جانباً - وتفرغوا لشكلية مرهقة لا تعرف السكون أو الهدوء، وهذه الشكلية تعمل بضراوة على كسر الحاجز بين ما يسمى بالشعر وما يسمى بالنثر كنوع من تحدى الموروث القديم والجديد، أى أن تخريب المعنى قد صاحبه تخريب الشكل فراراً من كل الركائز التراثية التى حاولت أن تفرض حضورها فى كل مرحلة تجريبية فالشعرية تحولت - تجريبيًّا - إلى نوع من الكتابة التى تستهدف ذاتها.

فالإبداع مشغول بالكتابة على نحو مخصوص يناسب ذاته قبل أن يناسب متلقيه، وما أدوات اللغة إلا المادة الخام القابلة للتشكيل والاحتراق فى بوتقة الإبداع لإنتاج (الكلمة) بكل عمقها الدلالى الذى يرتد إلى الداخل لا إلى الخارج، وهو ما يجعل الشك مطروحاً أبداً فى كل مركز دلالى؛ لأن الوصول إلى حقيقته الداخلية يكاد يكون محالاً، أما (الخارجى) فهو غير قابل لدخول دائرة (الحقيقة)، لأن التجريب يعادى (الحقائق) دائماً، لأنه يعشق النسبى، ويغوى (المشكوك) فيه، فيفرضه على مساحة الخطاب متناً وهامشاً.

إن التوجه التجريبى - عموماً - كان فعلاً أو رد فعل على صعيد واحد، وإن جاء رد الفعل لغويًا خالصاً، ولا نعنى باللغوية هنا القانون الفوقى الموروث، وإنما نعنى الإبداع الآتى الذى يسمح لنفسه باختراق الجاهز والمحفوظ؛ إن هذا الاختراق نتيجة لاصطدام التوجهات التجريبية العميقة بالمنطق الخارجى، إذ إنها تعتمد مفارقته دائماً، فإما أن تفارقه بالارتداد إلى داخلها، وإما أن تفارقه بتحطيمه وإنشاء منطق جديد له مسالكه الموافقة لهذا الداخل بكل عفويته ونزقه، أى أن الداخل يظل صاحب السيادة فى كلا الاحتمالين، ومن هنا كان امتلاء الخطاب التجريبى بالخيبة والأمل، والعجز والصمود، وسيطرت عليه التوجهات الهروبية والإشراقية التى تحاول تلمس مسلك علوى بديل للمسلك السفلى، يستطيع أن يضمد بعضاً من انجراحاتها، وأن يستنقذها من هوة الاستلاب الذى يلفها خارجيًا وداخليًا، ويدفعها إلى (المنطقة المحايدة) - الأثيرة - بين الراكد الحضورى، والمتحرك الآنى، لكنه حياد مؤقت سوف ينحاز ضرورة إلى الآتى بكل احتمالاته التأجيلية، يقول محمدالفيتورى :

ربما لم تزل تلكم الأرض.
تسكن صورتها الفلكية.
لكن شيئاً على سطحها قد تكسر.
ربما ظل بستان صيفك.
أبيض فى الصيف.
لكن برق العواصف.
خلف سياجك أحمر(٧).

فحركة المعنى تندفع من الراكد لتبدأ فاعليتها مع (التكسر)، ثم ترتكز على لحظة حضورية فى (بستان الصيف الأبيض)، ثم تمارس فاعلية إضافية فى الآتى مع (برق العواصف)، والغائب خلف (السياج الأحمر) والفاعلية الأخيرة هى المستهدف - المؤقت - الذى تسعى إليه الصياغة فى خطة إنتاجها الأول للمعنى.

(٤)

إن التجريب الذى رصدناه فى المحور السابق بركائزه المجاوزة التى قطعت صلتها بالمعنى، وما تبقى منه أدخلته دائرة الشك، هذا التجريب قد ملأ الخطاب الحداثى بالعتمة، لكنها عتمة شبيهة بمصباح الفلاسفة الذى لا يضىء لنفسه وإنما يضىء للآخرين، ومن هنا نفتقد فى هذا الخطاب الإشارات التوضيحية التى يهتدى بها المتلقى فى متابعة خطوط المعنى، وذلك أن العتمة تكون كثيفة إلى الحد الذى لا يجدى معها أى إضاءة خارجية؛ لأن جدواها مرهون بإدراك مصدرها، وما دام المصدر معتماً فلا سبيل إلا الوقوع فى دائرة الحيرة والتخمين الذى قد يصيب مرة، لكنه يبتعد عن الصواب مرات.

إن طبيعة الشعرية إهمال الجانب التوصيلى الذى يطرح الخطاب فى إطار نثرى، سواء أكان حياتيًّا أم علميًّا، وهذا الإهمال يدفع المتلقى إلى تشكيل عالم خيالى - كما سبق أن ذكرنا - ليرد إليه الخطاب فى محاولة لاستيعاب ما يمكن استيعابه منه، ومن هنا جاء الظن بخلوه من المعنى، وانغلاقه المطلق، والأمر - فى تصورنا - يحتاج إلى نوع من المجاهدة والصبر، وتتبع خيوط الإشعاع المتسربة فى خفاء حتى ينفتح المغلق، وينكشف المستور، ويظهر المضمر، أى أن الإرهاق فى التلقى شرط أساسى لإدراك ذلك الخطاب، وتعدد القراءة - على كافة مستوياتها - أمر حتمى لكل من يريد أن يبلغ هذه الشعرية، وهذا الإرهاق مرجعه إلى احتياج المتلقى إلى درجة عالية من التنبه الشعورى وغير الشعورى، التنبه الواعى الذى يجوس خلال السطوح والأعماق.

إن كثيراً من بلاغة هذا الغموض تعود إلى الاغتراب اللغوى والحضارى بالبعد عن المستهلك، والخروج من دائرة المألوف، حيث تغيب (المواضعة) غياباً جزئيًّا وكليًّا، وتحل محلها مواضعات طارئة، تحتاج - بدورها - إلى مساحة زمنية للإلمام بمعجمها الجديد، وإن كان الحداثيون لا يتركون فرصة لهذا الإلمام لأنهم يتحركون سريعاً من مواضعة إلى أخرى، فما يقع المتلقى على شىء من معجمهم حتى يفاجأ أنهم تجاوزوه إلى سواه، وهكذا يظل الخطاب فى حالة (بركانية) تلفظ كل لحظة مادة جديدة تترسب على ما سبقها وتغطيه، وإن كان هذا لا ينفى وحدة المصدر التى تتفجر منه هذه المواد الرسوبية.

وتزداد حدة هذا الغموض بالاتكاء كثيراً على الرموز العرفانية والأسطورية التى تأتى ملخصة تلخيصاً شديداً تكاد تنبهم؛ لأن استحضار مرجعها يحتاج إلى الحدس قبل أن يحتاج إلى المعرفة والثقافة، وربما أدى الحدس إلى طرح مجموعة من الأسئلة أكثر مما يقدم من أجوبة، وهى أسئلة تعمل على تدمير (الحقيقة) وتخريب وحدة الإدراك، وتؤسس لمعرفة طارئة تؤول أكثر مما تفسر، وتؤجل أكثر مما تستحضر.

إن كثافة الاتكاء على مجموعة هذه الرموز – فى إطارها المختزل – يفرض ظاهرة الغموض بداية ونهاية، بوصف الخطاب صياغة مركزة تفسرها مقولة النفرى : "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة". ومن هنا يرفض الخطاب الواضح النثرى الذى ألفناه، ويتكئ على (الوضوح الخبىء) – إن صح المعنى – الذى يمثل دعوة صريحة للمتلقى لموازاة طبيعته المعرفية، بجانب (الحدس) الذى يمكن أن يستحضر الغائب من الصياغة أو الدلالة، وهذا الغائب ليس هامشيًّا كما يظن البعض وإنما له دوره الأساسى فى إنتاج المعنى، فعندما يقول محمد عيد إبراهيم – أحد السبعينيين المصريين – فى (عناق الكحولة) :

من ضلع صحراء قد اشتدت
سما
إذا مر رشقت به حربة من وحدة ما
فحمية
صدأ يتناسل حتى فرغ نقطة
أبيض كمخاضة
برق فراغ ما لم يعلمه ضل
راكد كسماء
فى مدخلها سراب
ليس عرضه لهدف
إنما صار
احتمل زمانه فخرج(٨)

هذه الدفقة الشعرية يقف المتلقى على حافتها فى دائرة الاحتمالات التى لا تقوده إلى منطقة الاطمئنان الدلالى؛ لأنها تعتمد الاختزال الشديد الذى يغيب كثيراً من أساسيات الصياغة، ومن هنا كان من الضرورى أن يتدخل إيجابيًّا (بإكمال الناقص) ليقدم لنفسه الإشارات التوضيحية الهادية، وهذا الإكمال يحتمل التشكيل التالى :

من ضلع الصحراء قد اشتدت (حرارتها - طبيعتها - صخورها)

سما (الإنسان - الذات المبدعة - الذات المتكلمة)

إذا مر (الغائب - الضد - الراحل فى الصحراء - الواقع)

فحمية (تحيط به نتيجة لرشق الحربة)

صدأ يتناسل حتى فرغ نقطة (نقطة من صدئه الأسود)

أبيض كمخاضة (تفرغ ما بداخلها إلى خارجها)

برق فراغ ما لم يعلمه ضل (فى تلك الصحراء - المتاهة - الواقع)

(العالم) راكد كسماء (راكدة)

فى مدخلها سراب (يؤكد الضياع ويوسع دائرته)

ليس عرضه لهدف

وإنما صار (السائر فى الصحراء - الواقع - المرشوق بالحربة يظن السراب حقيقة)

احتمل زمانه فخرج (إلى زمان جديد يحقق فيه واقعه المقبول)

فالوصول إلى المعنى، أو الاقتراب منه يحتاج إلى التعامل مع الفضاء - المنطوق بالقوة - أكثر من التعامل مع النص المنطوق بالفعل، وهى ظاهرة يغرق فيها الحداثيون على اختلاف فى درجة هذا الإغراق، وإن كان السبعينيون - من بينهم - لهم غواية حادة فى هذا الإغراق.

وربما ساعد على وفرة الغموض، أن الخطاب الحداثى لم يقصر قدرته الإدراكية على مناطق بعينها يسهل متابعتها وتحديد ثقلها الإنتاجى، وإنما امتدت قدرته إلى الواقع واللا واقع، والمكان واللا مكان، والزمان واللا زمان، والمعلوم والمجهول، والممكن والمحال، وكلها مناطق تستعصى على التلقى؛ لأنه لم يتمكن من موازاة الأبعاد الإدراكية للخطاب؛ لأنه هجم عليه دون امتلاك الأدوات التى تيسر له فتح المغاليق، فيتعامل مع السطوح المباشرة، ويحاول ردها إلى الواقع الذى لا يعرف غيره، مع أن التأمل والتروى قد يؤدى إلى إدراك معاكس تماماً.

فعندما يقول واحد من شعراء السبعينيات فى مصر هو رفعت سلام :

"حطت طيور الوقت حتى أفرخت ما يستر الذكرى عن الساعة أم محا الماء ما لم نتركه على الرمال".

أو يقول :

"فينغرس جسدى خنجراً فى خاصرة الأفق دون رحمة هكذا".

أو يقول :

"فمتى تواتينى المقدرة على قول ما لم يخطر على البال"(٩)

نلحظ فى الاجتزاء الأول حركة شعرية فى (اللا واقع) إذ عملية المحو المائية تنصرف إلى حقيقة ليس لها وجود فعلي أو تقديرى، مما يعنى فراغية المعنى برغم المفردات الصياغية التى تجسده، وفى الاجتزاء الثانى، يأتى التحرك فى (اللا مكان) فأين هى (خاصرة الأفق) التى ينغرس فيها ذلك الجسد، وليس المعنى على التأويل الاستعارى كما توهم الصياغة بداية؛ لأن مثل هذا التأويل يفقد التركيب شعريته، حيث تضيع عملية الحلول لتحولات الجسد المحدودة من الطبيعة البشرية إلى الطبيعة المادية الجامدة بكل حدتها وقسوتها ومرارتها التى تعلن عن توتر داخلى عنيف لا يجد له متنفساً فى الواقع المعقول، فتحلق فى دائرة الأفق ناقلة لها تفاعلاتها من الداخل إلى الخارج فى (اللا مكان).

وفى الاجتزاء الثالث تمارس الشعرية فعاليتها فى منطقة (المجهول) حيث تتعلق القدرة بمجهول قريب وبعيد فى آن واحد، يعطى للذات قدراً هائلاً من الحركة الحرة الطليقة فى أكبر مساحة دلالية متاحة حتى ولو لم تتوافق مع مقولات العقل ومنطقيته الصارمة.

وغواية الحداثيين مع الغموض تدفعهم إلى التوقف المفاجئ دون اكتمال الدفقة الشعرية، وكأنما يخشون هذا الاكتمال بوصفه إشارة توضيحية تدمغهم بالنثرية التوصيلية، يقول حلمى سالم :

فلما شققت كبدى تحت جميزة
لا أسمي فى القرنفلة
شهقت سلاماً أيتها.(١٠)

فالتوقف الفجائى، فى السطر الأخير- يستدعى مجموعة الاحتمالات التقديرية التى تسمح للمتلقى بالتدخل الإيجابى اعتماداً على السابق الصياغى، أو اعتماداً على التجاوب الباطنى مع الإبداع.

وفى هذا السياق تتكاثر عند الحداثيين (الضمائر) على نحو لافت، وهذه الكثرة تعمل على الإيغال فى التلخيص من ناحية، وتغييب قدر من المعنى المباشر من ناحية أخرى. ذلك أن الضمير - بطبعه - منقوص الدلالة، يحتاج دائماً إلى ما يفسره، وهذا المفسر قد يكون غائباً، مما يدخل الدلالة فى منطقة الغموض الفنى المحسوب، فشاعر كمحمد أبو سنة يوغل فى هذه الظاهرة الصياغية وبخاصة فى ديوانه (رماد الأسئلة الخضراء) حيث استعمل ثمانية عشر وستمائة ضميراً للقصيدة الواحدة. يقول الشاعر فى (عاشقان) :

تقابلا فابتسما
تكلما واحتدما
تعانقا
تمازجا
وارتطما
تفجرا هوى
ريحاً دماً.(١١)

يتردد الضمير فى هذا الاجتزاء - ذى الطابع الثنائى - ثمانى مرات، حيث تلحق (ألف التثنية) الأفعال، وتظل حبلى بطرفين غير محددين، أى أننا نفتقد المرجع، مما يدخل الصياغة فى دائرة الاحتمالات، إذ قد تكون الصياغة مبنية على الحكى عن طرفين غريبين، أو تكون مبنية على تلاقى الذات والموضوع أو غير ذلك مما تطرحه ثنائية الضمير، وليس افتقاد المرجع وحده مسبب الغموض، بل يؤازره فى ذلك تعدد المراجع أحياناً، وتداخلها أحياناً أخرى. وقد يأتى الغموض نتيجة لتعدد الوظائف النحوية للدال الواحد؛ مما يدفع السياق إلى دائرة الاحتمالات الإنتاجية، وقد يكون ذلك لاحتمال الفعل الواحد لأكثر من فاعل نحوى أو دلالى، يقول جمال القصاص فى (دهشة غربتها) :

الشمس على كتف النهر التفت
فى فرشاة الماء انغمست
أشباح من طين، من نور، من رمل[١٢]

فالفعل (انغمست) يحتاج إلى فاعل يقوم بمهمة تحقيق الحدث، وهنا تقدم البنية احتمالين :

الأول : أن يستكن فى الفعل (ضمير) يعود على (الشمس)، وهو ما يعنى أن الشمس قد قامت بمهمة الابتداء فى تفجير المعنى، كما قامت بمهمة الفاعلية عن طريق الضمير الذى انغمست دلالته فى (فرشاة الماء).

الثانى : أن تكون (أشباح) هى فاعل الانغماس، بحيث تخلص (الشمس) لمهمة الابتداء، كما يمكن أن تؤدى (أشباح) وظيفة الابتداء، ويخلص الفعل للشمس، ومجموعة هذه الاحتمالات هى التى تؤدى إلى تعدد النواتج الدلالية؛ ليقع المتلقى - بسببها - فى منطقة الغموض، وإعمال اختياراته للنفاذ إلى المقصود.

وتنتهى مجموعة الظواهر الغموضية بظاهرة طباعية لها انتشارها الواضح فى الخطاب الحداثى، ونعنى بذلك ظواهر الفراغات الطباعية، والتنسيق الهندسى للدوال، وهى نوع من التصادم الحاد بين مساحتين داخل الصفحة الواحدة، تصادم بين البياض والسواد، وهو تصادم يعمل - فى خفاء - على إنتاج دلالات إضافية لا يقع عليها المتلقى إلا بعد تأمل طويل، والانتقال من النص المنطوق إلى الفضاء الذى يضم النص غير المنطوق.

ولا شك أن هذه الظواهر الطباعية لم يكن لها انتشار - على نحو ما - فى الموروث الشعرى نتيجة للالتزام بالنسق الغمودى الذى لا يحتمل النقص الصياغى أو اختلال النسق الطباعى، اللهم إلا بعض المحاولات الأندلسية فى القرنين السادس والسابع، لكنها محاولات لم توظف فنيًّا على النحو الذى نلاحظه فى شعر الحداثة، "القدماء كانوا يعرفون مسبقاً حدود المكان عند كتابة النص، فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل، أما الشاعر المعاصر فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذى يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)[١٣].

(٥)

لا شك أن أى دراسة نقدية تريد أن تأخذ طابعاً شموليًا، فإنها لابد أن تتجه إلى الكشف عن تعددية المعنى فى الخطاب الشعرى الذى يتأتى من تعدد الأصوات الحاضرة فيه والمشاركة فى إنتاجيته الدلالية.

ومن المسلم به أن اللغة جماعية بطبعها، لها تحولها الفردى فى (الكلام) أى أن الفرد يستخدم أداة جماعية محملة بتاريخ طويل من الاستعمال الأدبى وغير الأدبى، وبما أن الكلام - أى كلام - لا يبدأ من صمت، وإنما يبدأ من كلام سابق، فإن هذا السابق يظل له حضوره الفاعل والقوى فى الحاضر عن وعى أو بدون وعى، حيث يأخذ - بحضوره - شرعية المشاركة الإنتاجية فى وضوح أحياناً، وفى خفاء أحياناً أخرى، وفى فردية أحياناً، وجماعية أحياناً أخرى.

إن حضور السابق فى الحاضر يعنى وجود امتزاج حِتمى بين الذاكرة العامة والخاصة، حتى لا ندرى - أحياناً - متى تبدأ إحداهما ومتى تنتهى الأخرى، إذ إنهما ينصهران فى بوتقة الإبداع ليستحيل الدخيل إلى عنصر أصيل بفعل الهيئات المصاحبة التى تمنع لفظه.

ولا شك أن التداخل بين العام والخاص يؤثر على رؤية المبدع لعالمه، إذ إن النص الغائب يمتلك رؤيته التى تصل إلى درجة شديدة الاتساع، أو تنحصر فى إطار محدود، وبالضرورة فإن النص الحاضر سوف يمتص الاتساع على إطلاقه، أو المحدودية فى خصوصيتها، ونادراً ما يجمع بينهما، لكن هذا الامتصاص يوظف بعد ذلك من خلال رؤية الإبداع الحاضر وحسب مستهدفاته الشعرية، فأحمد طه يستدعى خطاب النفرى - فى عموميته - ليوظفه خاصاً بالحالة الشعرية التى يعيشها، يقول :

أناول نفسى الخمير وخبز المواجيد
فاليوم أتممت لى ميتتى
واختزنت حروفى
"جيمى

جحيم

وجيمكم

جنة"

وأنا مفرد فى الجحيم

أسبحنى ... وأقدسنى(١٤)

فهذه الضفيرة الشعرية تدخل دائرة التصوف مغرقة فيها بداية من السطر الأول؛ ليكون هذا الإيغال أداة لاستدعاء الخطاب الصوفى مباشرة من خلال ملفوظ النفرى :

"وقال لى الحرف يسرى حيث القصد جيم جنة جيم جحيم"(١٥)

وإذا كان النفرى قد ربط (الحرف) (بالقصدية) لأنه (أمة) يحتمل كثيراً من الإشارات والرموز التى ترفع الحواجز بين المتقابلات حتى يصير إلى التوحد (الجنة والجحيم)، فإن أحمد طه يحيل الملفوظ فى عموميته إلى خصوصية حالته فى رؤيتها لموقعه من العالم، وإنه موقع (الجحيم) بينما يقع (الآخر) موقع (الجنة)، لكن الشعرية تدفع بالجحيم إلى نوع من التضخم الذى يعلو به فوق الجنة، ومن هنا يستحق الحال فى الجحيم قداسة هائلة قد لا يبلغها الحال فى الجنة، وتتبدى المؤشرات الصياغية فى هذه الضفيرة هى صانعة هذه الخصوصية، من حيث اتصال دال الجيم (بياء المتكلم) (جيمى)، ثم اتصاله مرة أخرى بضمير المخاطب (جيمكم)، وهى الإضافة التى قدمتها الشعرية لنص النفرى.

ولا شك أن التداخل النصى يعلن عن تمازج الآنية بالتاريخية، كما يعلن عن تعدد الوعى في الخطاب الشعرى، وهو فى ذلك شبيه بالأعمال القصصية والمسرحية، لكن تعدد الوعى فى الأخيرين يعود إلى تعدد الشخوص، بينما فى الخطاب الشعرى يعود إلى ظواهر (التناص) أو (الاستدعاء) التى تستحضر الغائب حاملاً معه وعيه القديم أو الجديد؛ ليمارس فاعليته الإنتاجية فى جسد الشعرية الحاضر.

ومن الملاحظ أن انفتاح الخطاب الحاضر قد يكون تعبيراً عن قلق إبداعى فى ظل سيطرة الخطاب التراثى أو الحديث، وهو ما يحاول الخطاب الإفلات منه والخروج من سيطرته لتأكيد شرعية نضجه واكتماله وجدارته باستقلالية تخرجه من السيطرة الأبوية فى مجملها، سواء أكانت أبوية إبداعية أم غير إبداعية.

يقول حسن طلب معلناً هذه الاستقلالية التى تتعالى على الموروث ذاته :

وإلا فدلونى
أيها الشعراء النحارير
على جيمية محترمة
فى الشعر العربى كله
من "الأفوه الأودى"
إلى "الأفوه الطهطاوى"
باستثناء جيميتين اثنتين
أولاهما جيمية "ابن الرومى"
(أمامك فانظر أى نهجيك تنهج)
والثانية جيمية "ابن الفارض"
(لا خير فى الحب إن أبقى على المهج)
فتشوا إن شئتم
فى شعر "امرئ القيس" و "الفرزدق"
و "المتنبى" و "أبى العلاء المعرى"
ولكم بعد ذلك
أن تشكروا لهذه الآية
أنها أضافت إلى تراث العربية
جيمية ثالثة معتبرة.(١٦)

فالدفقة الشعرية تستوعب كمًّا وافراً من الاستدعاء الذى يصل إلى درجة (التنصيص) الشعرى، وكمًّا وافراً من الاستدعاء (العلمى) الذى يستحضر تاريخ الشعر العربى فى مناطقه المشرقة البراقة، ويلاحظ أن الاستدعاء هنا يقوم على الندية التى يعيشها الخطاب الحاضر مع الخطاب الموروث إعلاناً عن شرعية الوجود والاستقلال، لكن الشرعية

قد أعطت لنفسها قدراً كبير من التعالى الذى يكاد يهمل - عامداً - كثيراً من إبداعات الخطاب القديم الذى اتكأ على (الجيم) فى إنتاج إيقاعيته الشعرية، فليست هناك جيميتان محترمتان فقط فى الموروث الشعرى، بل إن الجيميات كثيرات ولها احترامها الإبداعى، ومن الممكن أن نرصد كمًّا وفيراً منها، لكن يكفينا أن نتذكر جيمية (أبى دؤاد) :

ولقد أغتدى يدافع ركنى　　　أحوذى ذو ميعة إضريج

سهلب شرجب كأن رماحاً　　　حملته وفى السراة دموج

ومثلها للبحترى وابن المعتز وزياد الأعجم وغيرهم من فحول العربية، وأنا أدرك وعى حسن طلب بكل هؤلاء وبجيمياتهم، لكن(الندية) مع التراث هى التى حاولت أن تختصره فى شاعرين أثيرين عنده.

وفى مقابل الانفتاح الموسع، قد ينغلق الخطاب على نفسه - وهو شىء نادر - فلا يتسرب إليه الاستدعاء التناصى إلا فى حدود ضيقة تحتاج إلى مجاهدة للكشف عنها، وهو ما يشى بالرغبة فى الانفراد بالرؤية، وتحمل المسئولية الإبداعية تحملاً مباشراً كنوع من إرضاء تضخم الذات من ناحية، وإعلان عن موقفها الرافض لما عداها من إبداع من ناحية أخرى، دون أن تدرك أن هذا الرفض هو اعتراف ضمنى بحضور الآخر أو الآخرين فى فضاء الشعرية.

والمتابع لشعر الحداثة يدرك اتكاءه على وظيفة أساسية فى عملية (التناص)، وهى محاولة (امتلاك قدرات مجاوزة) تتيح له ممارسة فاعليته فى العالم تدميراً وتكويناً، كما تتيح له شرعية المخالفة أو الموافقة لأى قوى فوقية أو سفلية.

وهذه الشرعية تجد سندها فى (الخطاب القرآنى) الذى لا يخلو خطاب شعرى حداثى من استدعائه وامتصاصه - على نحو من الأنحاء - ويصل الامتصاص إلى درجة الذوبان حتى لا نكاد نفصل فيه بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعرى من ناحية أخرى، وهو امتزاج يكاد يتخلص نهائيًّا من السياق القرآنى.

يقول عبد المنعم رمضان :

قلنا : يا ناريمان اتكئى فوق رفارف خضر،
فاتكأت، واقتطفى من فاكهة الجنة رماناً، وهبينى
أقطف من فاكهة الجنة رماناً فاقتطفت، واتخذى من
كلمات الله غطاء مثل البحر إذا ما نفد البحر فليست
تنفد فاتخذت، وانتظرى الحور المقصورات يطفن
حواليك، ويبششن، ولا ينطقن بلغو أو تأثيم
يأتيهن النبق من السدر المخضود، ويأتيهن الشوق
من الطلح المنضود، وتأنس أرجلهن إلى ظل ممدود
ثم يطوف عليهن الولدان، وفوق رؤوسهمو فاكهة
لا تنقطع ولا تمتنع، وفوق أياديهم أكواب وأباريق،[١٧]

إن هذه الضفيرة الشعرية تستحضر الخطاب القرآنى بكثافة عالية، حيث تحضر الآيات :

١- ﴿متكئين فيها على الأرائك لا يرون فيها شمساً ولا زمهريراً. ودانية عليهم ظلالها وذللت قطوفها تذليلاً. ويطاف عليهم بآنية من فضة وأكواب كانت قواريرا﴾ (الإنسان : ١٣، ١٤، ١٥).

٢- ﴿يطوف عليهم ولدان مخلدون. بأكواب وأباريق وكأس من معين﴾
﴿لا يسمعون فيها لغواً ولا تأثيماً﴾
﴿وأصحاب اليمين ما أصحاب اليمين. فى سدر مخضود. وطلح منضود. وظل ممدود. وماء مسكوب. وفاكهة كثيرة لا مقطوعة ولا ممنوعة﴾.
(الواقعة : ١٧، ١٨، ٢٥، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٣٣).

٣- ﴿فيها فاكهة ونخل ورمان﴾
﴿حور مقصورات فى الخيام﴾
﴿متكئين على رفرف خضر وعبقرى حسان﴾ (الرحمن : ٦٨، ٧٢، ٧٦).

٤- ﴿قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربى لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربى ولو جئنا بمثله مدداً﴾ (الكهف : ١٠٩).

إن امتصاص الخطاب الشعرى للخطاب القرآنى على هذا النحو المكثف يتيح للشعرية أن تشكل عالماً أرضياً موازياً للعالم السماوى، وما كان من الممكن تحقيق هذا المستهدف الإنتاجى إلا بانفتاح الخطاب الواسع والعميق على الخطاب القرآنى، وامتصاصه فى سياقاته المتصلة بعالم الخلود (الجنة) التى لا يمكن أن تدانيها أى (جنة أرضية)، وهو ما حاول التخييل تحقيقه شعريًّا بهذا الامتصاص.

واللافت فى محور الاستدعاء أنه كما كان يتكئ على امتصاص مساحات واسعة صياغيًّا، فإنه يحصره فى مفردة بعينها لها طبيعة تضخمية، حيث تتنامى حتى تكاد تستغرق الدفقة كلها بسياقها الأول، فتؤدى مهمة النص الغائب أداءً كاملاً باستحضار هوامشه، سواء أكانت هوامش دينية أم تاريخية أم فنية.

يقول محمد مهران السيد :

سنوات العمر الناشف، كالبوص وعيدان الفول
كانت حقلاً، للشوك الشيطانى، وأرضاً تنشق عن الغسلين،
وتجرى بالحمأ المسنون(١٨)

إن الدفقة الشعرية الموجزة تغوص فى عالم الجدب والجفاف الذى عاشته الذات، وهو عالم يكاد يحاكى العالم الآخر فى منطقة (الجحيم) بتشكيلها المخيف، واستدعاء العالم الغائب بالمحاكاة إلى رحاب الخطاب الحاضر قد اتكأ على مفردة دالة هى (الغسلين) التى تستدعى مدلولها إلى السياق فى تناثر جلود أهل النار ودمائهم وأجسادهم، امتصاصاً لقوله تعالى فى سورة (الحاقة) فى حق أهل الجحيم : ﴿فليس له اليوم ههنا حميم. ولا طعام إلا من غسلين﴾.

وعلى هذا النحو الإفرادى يتم استدعاء الشخوص (الأعلام) بأسمائها محملة بكل ما تحمله من أبعاد تكوينية داخليًّا وخارجيًّا؛ لتمثل صوتاً إضافياً فى الخطاب الشعرى له ضغوطه الإعلامية الموجهة إلى المتلقى مباشرة.

وقد يتجه الاستدعاء إلى مناطق تاريخية بعينها، وبخاصة مناطق التاريخ الإسلامى العربى المضيئة أحياناً، والمظلمة أحياناً أخرى، تبعاً لطبيعة الرؤيا واحتياجها إلى مثل هذه المساعدات الإضافية.

يقول أحمد سويلم فى (حيرة) :

تطالبنى عبس أن أشحذ السيف
- أعطيت عبساً مواثيق قلبى -
فألقت على القلب ذبيان نار الفجيعة
سددت السهم خلفى
- بحثت لدى عبس عن وجعى.. ودوائى
قيل لى : لست منا !
تضرجت فى غربة السيف..
علقت قلبى على طرفه
فتقاطر فوق الهواء الذى
بين عبس .. وذبيان(١٩)

لا شك أن استدعاء (عبس وذبيان) ينقل فعاليتهما التدميرية التى صاحبت تاريخهما القديم إلى الواقع الحضورى على مستوى خصوصية الذات، أو على مستوى عمومية الواقع؛ لإدخالهما تلك الدائرة التاريخية التدميرية بكل انجراحاتها التى لم ترع حرمة القرابة أو حرمة المواطنة، وهو ما يدفع الذات إلى منطقة الاغتراب والضياع داخليًّا وخارجيًّا.

إن ظواهر الاستدعاء على هذا النحو المكثف، تمثل - فى رأينا - حداثة من طراز خاص، يمكن أن نسميها حداثة حضارية، صحيح أن هذا النوع من الحداثة كان ملازماً لبداية الحداثة الشعرية عموماً، لكن الملازمة هنا كانت مفارقة للانفتاح الشعرى فى مرحلته الأخيرة؛ إذ إن البدء كان خالصاً فى حداثيته للاستدعاء الأسطورى والرمزى والتاريخى، بينما فى المرحلة الأخيرة أخذت الحداثة طابعاً لغويًّا بالدرجة الأولى، مجاوراً للاستدعاء وملازماً له على صعيد واحد.

(٦)

إن ما طرحناه فى المحاور السابقة يمثل مرحلة أولية لاستكشاف الخطاب الشعرى من خلال تفكيك عناصره التكوينية، وهو ما يعنى أن هذا الطرح يحتاج إلى رد فعل تجميعى، يعمل على إعادة التركيب لتكتمل عملية الكشف، وإعادة التركيب - بدورها - تحتاج إلى النظر فى (اللغة) بوصفها الوعاء الذى يحتوى كل ما سبق من ظواهر.

لكن ما طبيعة هذه اللغة الوعائية ؟

إن شعرية الحداثة تقوم لغويتها على (التعالى) الذى يكاد يلغى الفاصل بين ما يسمى باللغة، وما يسمى بالكلام بوصفه تنفيذاً فعليًّا للغة؛ لأن كل خطاب يؤسس لغته عندما ينتج كلامه، أو لنقل إن شعرية الحداثة تنظر إلى اللغة بوصفها من مبتكراتها، لا بوصفها ميراثاً فوقيًّا يجب عليها أن تستسلم لقوانينه ورسومه، وتحصر نفسها فى منطقة سيطرته ونفوذه الذى اكتسب نوعاً من القداسة نتيجة لطول الممارسة من ناحية، وإحاطته بكم هائل من المحرمات من ناحية أخرى.

من هذا المنطلق تخلصت اللغة من كونها وسيطاً إيصاليًّا بين المبدع والمتلقى، فإذا جاز لهذه المهمة أن تستمر فى الواقع الكلامى المألوف أو الحياتى، فإنه لم يعد جائزاً فى الواقع الكلامى الإبداعى، حيث تحول الوسيط إلى طرف أصيل، فأصبحت مهمة الشعرية توصيل اللغة ذاتها، فالذى يتكلم فى الخطاب الشعرى هو الجمل والتراكيب التى تقدم نفسها مباشرة مشحونة بخصوصية إضافية تطوع العام لكل ما هو فردى.

إننا نلح كثيراً فى كل مواجهة نقدية للخطاب الشعرى الحداثى على ضرورة ملاحظة عمليتين لغويتين أساسيتين، هما : الإفراد والتركيب، لكن الذى نضيفه هنا أنه من الضرورى أن تكون هناك عناية خاصة بالعملية الأولى الإفرادية؛ لأنه لم يعد من المستطاع بلوغ أبعاد الخطاب الشعرى إلا بتوجيه العناية الدراسية إلى المستوى الإفرادى، حيث أصبح أداة رئيسية فى إنتاج المعنى.

إن توجهنا للمستوى - الإفرادى ينبع من إدراك حداثى لمهمة الدوال الإفرادية، وهو إدراك لم يعد قانعاً بأن الدال مهمته أن يستدعى مدلوله، أو لنقل إنه يتحول بنفسه إلى مدلول حسب الوظيفة الإشارية، كما لم يعد راضياً عن وظيفته فى تفجير المشاعر والعواطف حسب الوظيفة التأثيرية، فالدال أصبح مالكاً لكينونة ذاتية على مستوى البناء الشكلى أو الصوتى، وعلى مستوى المردود النحوى أو المعجمى، فعندما يقول إبراهيم داوود :

وحيد ..
زاده الشمس
وبحره نجوم
حيث ثبت النور فى الصوت.
وشبت هموم.(٢٠)

نلاحظ أن الدوال تؤدى مهمتها فى شبه استقلالية داخلية، (فالوحدة) لا تستحضر ذاتاً بعينها، وإنما تستحضر عالماً مكتملاً، وهذا الاستحضار كان وراء تغييب (المبتدأ) (هو)، ليتمكن (الخبر) من ممارسة إنتاجيته فى حرية مطلقة، دون استحضار وحدة محددة، أو تفجير إحساس معين.

وعلى هذا النحو تتوالى الدوال متخلصة من بعدها الإشارى والتأثيرى، فليس هناك (زاد) أو (شمس) أو (بحر) أو (نجوم)، وإنما هناك أبنية صياغية تؤدى مجموعة من الوظائف النحوية التى لا تعترف بالمردود المعجمى لموظفيها، وإنما تعترف بأبنيتهم الشكلية التى تترابط عن طريق التداعى الذى يجمع بينها فى ديوان (الاغتراب)، أو تترابط عن طريق (التراسل) الذى يلغى المساحة المعجمية تماماً، وهو ما نلاحظه فى التضام الدلالى بين (الصوت والنور) و (شبت هموم).

إن الدفقة الشعرية - على هذا النحو - تمثل حلقة محكمة الإغلاق، تحاصر (الذات) فى مساحة مفرغة من الحياة الوجودية، ومليئة بالحياة (الخيالية) التى تصل إلى ذروتها فى (الثمالة).

ويساعد على تأكيد هذه الظاهرة الإفرادية، هجرة الدوال لمراجعها المعجمية نهائيًّا ودخولها دائرة (الاحتمالات) الإنتاجية التى ترتبط بالمتلقى أكثر من ارتباطها بالمبدع أو الإبداع، إذ إن الدال يطرح عليه مجموعة خيارات له أن يتكئ على واحد منها، بل له أن يتكئ على عدة اختيارات معاً، لا اختيار واحد، وربما كان ذلك - وغيره - من أسباب غموض الخطاب الشعرى الحداثى.

إن هذا التحرر المرجعى يساعد - من ناحية أخرى - على انتشار ظواهر (التدال) أى التداخل الدلالى بين الدوال، وهو ما يجعل الدوال ثنائية الإنتاج، بل أكثر من ثنائية، ونستطيع أن نتابع ظاهرة التدال بوضوح وكثافة عند محمد آدم، وبخاصة فى ديوانه (كتاب الوقت والعبارة) الذى يكاد يخلص لإنشاء معجم إفرادى بديل يعتمد على التدال من ناحية، وإعطاء مدلولات طارئة من ناحية أخرى، يقول الشاعر :

الكلام حيلة العاجز.
النهار كأنما ينبغى له أن يدرك الليل.
الليل كأنما لا ينبغى له أن يدرك النهار.
الشمس : تجتهد فى أن تشبه القمر.
القمر هل له غواية من أحب ؟
التجلى حوارية الجسد للجسد على إيقاع الروح.
النعمة أن تأخذ من قطوف الجسد ما تشاء لما تشاء، وقتما تشاء.
النقمة غض الطرف عنك وبك.
البلوى : وقوفك على عتبة الشك باليقين،
وانفتاح اليقين عليك بلا معرفة.
السلوى : خروجك من الوصل،
بالوصل.(٢١)

وإذا كان هجر الدوال لمراجعها يولد الفجوة الدلالية، فإن تنافر الدوال يساعد على توسيع هذه الفجوة بين الدال والمدلول من ناحية، وبين الدوال المتجاورة من ناحية أخرى.

يقول حلمى سالم :

شارب إبريقها فى الهديل والصولجان.
وكانت تفرط شبيهتها فى تراب وتخلطنى بالشبيه.
روت ما يلى على القبيلة :
علمته كيف ينمحى فى مواقيت الإبانة.
وعلمته كيف تقول الأعضاء قولا.
ثم أريته فى كل فسقية : بطونا.(٢٢)

إن جموع الدوال - فى هذه الدفقة الشعرية - تكاد تنفر من السياق، سواء نظرنا إليها فى إطار السياق الداخلى أم الخارجى؛ لأن علاقاتها تقوم على التنافر الحاد الذى يخاصم الدلالة الكلية أو الجزئية خصاماً شديداً، حتى تحتاج المتابعة التحليلية إلى إعمال (التأويل) الذى يجاهد لإبداع سياق خاص يسمح بتلاقى (الإبريق) مع (الهديل والصولجان)، كما يسمح (بانفراط) الذات والموضع فى (التراب)، وإسقاط (المحو) فى دائرة (المواقيت)، ثم إدخال (المواقيت) إلى منطقة (الإبانة)، ثم ممارسة (الأعضاء) لفاعلية (القول)، ثم تحول (الفسقية) إلى (بطون).

إن جموع هذه التنافرات تنشئ مجموعة من الفراغات الدلالية التى تحتاج إلى مجاهدة من المتلقى لملئها بما يجبر التنافر ويحيله إلى نوع من التوافق الذى يسمح للدلالة بأن تطفو على السطح معلنة عن رغبة الذات فى (الارتواء المعرفى) لإدراك عملية الخلق والموت، وكيفية التحول من البشرية إلى الترابية، وكيفية الذوبان فى الزمن لكشف طبيعته الوجودية، أو بمعنى آخر : إن الشعرية تسعى لمجاوزة السطوح لإدراك الأعماق بوصفها حاملة لبذور الحقيقة الوجودية الغائبة.

ولا شك أن المتابعة (الإفرادية) لشعر الحداثة تقتضى النظر إلى غلبة مناطق صياغية بعينها، يمكن أن تساعد فى الكشف عن النظام من ناحية، وتحديد طبيعة الإنتاج الدلالى من ناحية أخرى.

وتحديد مناطق (الاسمية) هو تحديد – في الوقت نفسه – لمناطق تفجير الفاعلية والإثارة، وتحديد مناطق (الفعلية) هو تحديد لطبيعة هذه الإثارة في امتدادها الحدثي والزمني، بل إن متابعة مناطق (الفعلية) يمكن أن يمثل أداة بالغة الأهمية في تحديد طبيعة الناتج وردود الفعل المصاحبة له، من حيث يكون (الماضي) – غالباً – مؤشراً على العجز عن التغيير التنفيذي، وإن سمح بالتغيير التقديري، كما يكون التعامل مع (المضارع) مؤشراً على إيثار منطقة الاحتمالات المتغيرة، بينما يكون (الأمر) مؤشراً على الرغبة الحميمة في تأجيل المعنى جملة.

ومتابعة المستوى الإفرادي سوف تضعنا في مواجهة ظاهرة دلالية لها سيطرة غالبة على شعر الحداثة، وهي استدعاء المعجم الصوفي بكل هوامشه العرفانية أو الإشراقية، وهو ما يعني حضور التراثية في الحداثية بكل أدواتها الذوقية والعيانية، حيث تتردد مفردات (الجوهر – الإشراق – القبض – النور – الظلام – السكر – الإشارة – المحو – الإثبات – الوجد – الجنون – الفقد – الخلوة – الجلوة – الشوق – الاشتياق – المريد – الرؤيا – الاتحاد – الباطن – الخرقة – الشطح – الصعق – الفناء – البوح – الوصل – القطع)، يقول أحمد الشهاوي :

نارها ماؤها
ماؤها نايها
ومفتتح النشيد
فقلت
الختام ابتداء
ووصلي قطع
وودي وصل(٢٣)

ففي هذه الدفقة الشعرية الموجزة تتردد مفردات المعجم الصوفي موظفة توظيفاً شعريًّا يمزج بين المردود المعجمي المنزاح، والمردود الصوفي الحاضر مزجاً مبهراً يكشف عن جوهر الذات داخليًّا، وعرضها الخارجي، وهو ما يجعل خطابها نوعاً من البوح العميق الذي يخترق موانع المعقولية ليستقر في منطقة (الوصل التي لا تعرف حدود (الحرام) وإنما تغوص

فى عالمها من منطق (الحلال) المطلق. كل ذلك بالاتكاء على جانب من المعجم الصوفى الذى قدم مفردات النار - الناى - النشيد - الوصل - القطع فى سياق يسمح باستحضار أبعادها الدلالية الطارئة.

وفى هذا السياق الإفرادى نلحظ ميل الخطاب الحداثى إلى مفارقة لغوية واضحة، حيث يتعالى على متلقيه - أحياناً - بإيثار الدوال المهجورة؛ رغبة فى الإغراب من ناحية، وإجهاد المتلقى من ناحية أخرى؛ ليكون موازياً لطبيعة الإبداع.

وكما يؤثر الإبداع التعامل مع المهجور، فإنه - فى توجه مضاد - يؤثر (المتداول) الذى يستمد معجمه من المعايشة الحياتية فى مفرداتها المحفوظة؛ وهذه المفارقة تشير ضمناً إلى طبيعة التعدد اللغوى الكائن فى خطاب الحداثة، وهذا ما أفقده كثيراً من الانتظام أو الاتساق الصياغى.

ويمكن متابعة هذين التوجهين المتقابلين بوضوح فى خطاب عبد العظيم ناجى فى مثل قوله :

كان التمثال المقعى فوق صوان المدفأة الشرقية.
فى الصالون المتخم بالسجاد الشيرازى/
أباجورات الأوبالين/ ولوحات الجوبلان/ مصابا
بدوالى الساقين وداء الاستسقاء / وحين تلف
النار ذراعيها من حول سفافيد الآجر نراه
يكركر / يرقع قبعة قوراء فتأتى الخادم تحمل
فى صينيتها الذهبية كل خراج البستان
الشرقى/(٢٤)

فالدفقة الشعرية تنزل إلى المتداول الحياتى لتستحضر منه (السجاد الشيرازى) (أباجورات) (دوالى الساقين) (الاستسقاء) (يكركر) (صينية). ثم تصعد إلى المهجور فى مثل : (سفافيد) (قوراء) (الآجر)، ثم تدس بين هذا وذاك دوالاً أعجمية (أباجورات) (أوبالين) (جوبلان)، وهو ما يجعل الشعرية سبيكة لغوية متعددة المستويات. وقد تغرق الشعرية فى نزولها إلى المتداول، وبخاصة إذا انفتحت ذاكرتها على ممارستها الحياتية فى مراحل العمر المختلفة. يقول حامد طاهر عن (حى الحسين) :

قبل أن يتسع الميدان،
كانت هذه الحارة تمتد إلى (خان الخليلى).
وأنا أعبرها كل صباح،
مثقل الظهر بمخلاة الدفاتر
وعلى جفنى نعاس متبق.
يتلاشى كلما طافت على العين المناظر.
(قدرة الفول) على جنب الطريق.
وعلى الآخر (صاجات الفطير)
وهنا عند الزقاق.
(حمص الشام)، وقبل المنحنى.
تبدو (سلاطين الزبادى)
كان قرشى يشترى من كل هذا ما يريد
وأنا طفل سعيد ![٢٥]

إن نزول الشعرية إلى المتداول هنا ضرورة تحتمها طبيعة المعنى، ومحاولة الصعود بها بعيداً عن تداوليتها يفقد الشعرية كثيراً من حيويتها، بل ربما أفقدها شعريتها ذاتها.

واللافت أن التعامل الإفرادى قد يكون أداة صياغية لفتح الخطاب الشعرى على خطابات قولية أخرى كالقصة والمسرحية، وذلك بالنظر إلى بنية (الضمائر) التى اجتذبها التعامل الشعرى الحداثى من انتمائها التركيبى، إلى البناء الإفرادى، عندما خلصها من مراجعها، ودفعها إلى الاكتفاء بنفسها فى إنتاج الدلالة.

والمتابعة التحليلية لشعر الحداثة تدرك إيغال بعض هذا الشعر فى التعامل مع ضمير المتكلم (أنا – نحن)، وهو ما يعنى ميله الواضح إلى الانغلاق على الشعرية بكل خصوصيتها الذاتية.

كما تدرك المتابعة إيغال البعض الآخر فى التعامل مع ضمير (الغياب - هـو)، وهـو ما ينحاز بـالخطاب إلى منطقـة (القصة) التى تؤثر منطق السرد عن الغـائب أو الماضى. ثم تدرك إيغال البعض الثالث فى ضمير المتكلم (أنت)، وهو ما يفتح الخطاب على الخطـاب المسرحى بكل بعده الحوارى الذى يعتمد المواجهة الخطابية فى تشكيل بنائه الحدثى.

وإذا ما تجاوزنا المستوى الإفرادى إلى المستوى التركيبى، فسوف نواجـه بمجموعة من الظواهر التى تؤكد خصوصية الجمالية فى شـعرية الحداثة فـى البنـاء الجملـى، أو البنـاء النصى، حيث يعتمد الأخير على نوع من المشاركة الجماعية التى يساهم فيها كـل تركيـب فى إنتاج تاليه لتشكيل متتالية تركيبية تجاهد فـى التغلب على مجموع الفجوات الدلاليـة والصياغية التى أنتجها المستوى الإفرادى. وفى هذا المستوى التركيبى نلحـظ ميـل الشعرية إلى التعامل مع الجمل غير المرجعية بصفة أساسية، ونعنى بغير المرجعيـة، عدم وجود مرجـع واقعى يمكن أن نرد إليه الدلالة التركيبية، وحتى عندما تتعامل الشعرية مـع الجمـل المرجعيـة فإنها تحوج المتلقى إلى قدر من التخييل يتمكن من مواجهتها وإدراك نواتجها، أى أنها - عـلى نحو مـن الأنحـاء - تنتمى إلى الجمـل والـتراكيب غير المرجعية.

يقول محمد عيد إبراهيم فى (إلى شاردين بألفاظ قديمة) :

لا يهم أن نتوه فى الذاكرة
السخط يشهر السيف
والسأم إلى حفرته(٢٦)

الأسطر الثلاثة تقدم مجموعة تراكيب ليس لها مرجع يمكن أن نردها إليه، فـأين هـى الـذاكـرة التى يمكـن أن (نتوه) فيهـا ؟ وأيـن مـرجـع (السـخط الـذى يشهـر سيفـه) ؟ وأيـن (السـأم إلى حفرته) ؟

إن الطاقة التخييلية ذاتها تكاد تعجز عن استحضار مثل هذه المراجع التى يمكـن أن تشارك فى الإفصاح عن المستهدف الإنتـاجى، بـل إن (المجاز) يقـف عـاجزاً أمام مثـل هـذه الأبنية التركيبية الموغلـة فـى التعـتيم والغمـوض، وهـو غمـوض مقـصود تسعـى إليـه الشعرية عن وعى، وتسعى إلى محاصرة المتلقى به، متحدية إمكاناته الإدراكية، فهى لا تحـاول توصيل المعنى، ولا تحاول أن توصل اللغة، وإنما تعمل على توصيل الغموض.

ويبدو أن مثل هذه الظاهرة لا تنفرد بأداء هذه المهمة، وإنما تؤازرها ظواهر أخرى لتعميقها من ناحية، وتوسيع مداها من ناحية أخرى. فإذا كنا قد لاحظنا ميل الشعرية إلى (المتواليات التركيبية)، فإن هذا الميل كان يصطدم بميل آخر يضاده، إذ تعمل الشعرية الحداثية على قطع العلائق بين التراكيب والأسطر، وهو ما يشير بداية إلى أن الإبداع يريد أن يقول أكثر من الذى قاله أو كتبه؛ لأن هناك صداماً دائماً بين حركة الذهن الداخلية، وحركة الصياغة الخارجية، وهو ما يؤدى إلى فقد التوافق والانتظام بينهما، فإذا كان المتلقى يستطيع بلوغ المستوى الذهنى الداخلى عن طريق استيعابه للمستوى السطحى للصياغة، فإن المستوى الأخير لم يعد كافياً فى تحقيق ذلك، مما يترك المتلقى فى منطقة (التخمين) الذى قد يصيب مرة، لكنه قد يبتعد عن الصواب مرات، وأعتقد أن تضليل المتلقى على هذا النحو شىء مستهدف من الحداثيين يمارسونه عن اقتناع كامل؛ لأنهم يكفرون بمبدأ (التوصيل) ولا يطرحونه كمستهدف شعرى بحال من الأحوال.

إن إلغاء المرجعية فى شعر الحداثة قد اعتمد – فى أحيان كثيرة – على بعض البنى البلاغية التراثية، وبخاصة بنية (الاستعارة) مع تخليصها من هوامشها التراثية من مثل اعتمادها على ظواهر (المقاربة والموافقة والمقارنة)، ومن ثم اتسم طرفاها بالتنافر الشديد على المستوى العقلى أو الحسى، وفى مقابل هذه البنية يأتى (التشبيه) كتكوين جملى محاولاً استبقاء جانب من هذه المرجعية من خلال حرصه على حضور طرفيه إلى رحاب التركيب، بينما تحرص الاستعارة على تغييب أحد الطرفين تغييبا كاملا يصعب معه الوقوع عليه أو الإمساك به.

إن إهدار المرجعية كليًّا أو جزئيًّا، وتوسيع الفجوات الدلالية أو تضييقها، وانتشار (التدال) إلى غير ذلك من الظواهر التى رصدناها، تقوم بمهمة أساسية هى إثارة الشك فى مراكز الإنتاج الدلالى أولاً، ثم تأجيل هذا الإنتاج ثانياً، وهذا التأجيل يجد له معاونات تعبيرية لها حضور واضح فى الخطاب الشعرى الحداثى، (كالأساليب الإنشائية) لأنها تتسلط على المتلقى تسلطاً مزدوجاً، فتقربه من الخطاب عندما تستدعيه بالسؤال أو الأمر أو النهى أو غيرها من النواتج الإنشائية، لكنها تبعده – فى الوقت نفسه – عندما تغلق عليه سبل الإجابة أو الاستجابة؛ ليندفع إلى حالة الانتظار والترقب، ذلك أن الإنشاء يعنى

– بالضرورة – وجود قضية لم تحسم، ومن هنا فإنه يقع فى منطقة محايدة بين الصدق والكذب، على عكس (الأسلوب الخبرى) الذى ينحاز إلى أحد الجانبين، إما إلى الصدق، وإما إلى الكذب، فحيادية الأسلوب الإنشائى تؤكد طبيعته التأجيلية الممتدة. هذا فضلاً عن المهمة الشكلية التى يقوم بها من قطع العلاقات بين التراكيب أولاً، ثم بين الأسطر ثانياً، مما يدفع المعنى – تبعاً – إلى التوقف المؤقت أو الدائم انتظاراً للحظة الانكشاف الكامل التى لا تحضر أبداً.

يقول السماح عبد الله :

... إيه

هل يقدر القلب هذا الفرج ؟؟

هل تعلل هذى الوجوه التى بايعتك ؟؟

وهل للخطيئة أن تتبرأ ؟؟

، هل ؟؟

، هل ؟؟

، لماذا تهلهل ؟؟

، هل .. هل تريحك ؟؟

، هل .. هل ترتب فرحتك الفوضوية ؟؟(٢٧)

إن الدفقة التعبيرية تحيل الشعرية إلى سؤال ممتد، يستحضر المتلقى الداخلى والخارجى، ويقربه من الدفقة عندما يسلط عليه هذا الكم (الاستفهامى)، لكنه يبعده عندما يفتقد الإجابة، فيظل فى حالة انتظار، وتزداد هذه الحالة حدة عندما تعمل الأساليب على إغلاق كل سطر على حدة وإعطائه استقلالية داخلية لا يمكن أن تكتمل إلا بحضور الإجابة، وهى غير حاضرة، ولن تحضر، وتصل الاستقلالية إلى ذروتها عندما يتركز البناء الصياغى للسطر فى أداة الاستفهام دون حضور السؤال ذاته فضلاً عن إجابته.

وتتدخل الظواهر الطباعية فى هذه الدفقة لتأكيد الاستقلالية السطرية عندما تغلق كل سطر بعلامة (الاستفهام) المزدوجة التى تقتضى التوقف الكامل عندها، وقفة قد تطول لاستيعاب طبيعة التعقيد والتركيب فى السؤال. ثم تتهيأ لاستقبال ما يتلوه من أسئلة معدومة الجواب.

وبين الإفراد والتركيب تأتى مجموعة ظواهر تعمل على فتح آفاق المعنى على نحو يثير كثيراً من ردود الفعل لدى المتلقى؛ لأن كل دال أو تركيب يفتح مسارات للتقرير أو التأسيس، أو يحولها تراجعيًّا إلى السلب، كما يفتح أبواب التصادم أو التوافق، كل ذلك من منطلق يجمع بين الإفرادية والتركيبية، ذلك أن التركيب يحتضن مفرداته بكل دلالاتها الوضعية، ثم يعيد إنتاجها - جماعيًّا - على نحو مغاير، أو لنقل إن التراكيب تقدم ناتجين على صعيد واحد، ناتجاً إفراديًّا، ثم ناتجاً جماعيًّا أو تركيبيًّا.

يقول حسن طلب فى (بنفسجة إلى لميس) :

الكلمات لمن ؟
إذ ينشئها المنشئ :
كان
يكون
وكن
فتجىء ولا يخطئها المخطئ :
أى
لن
كى
عن
والورقات الممهورات لمن ؟
واليرقات الغجريات اللون ؟
الورقات ..
اليرقات ..
وكل طليق من طير الماء
وكل حبيس
للميس(٢٨)

إن الدفقة الشعرية تطرح المستويين : الإفرادى والتركيبى بشكل حاد، ثم تقدم حضانة المستوى الثانى للأول، حضانة تؤهله لولادة دلالته الإفرادية أولاً، ثم تحول الحضانة إلى نوع من التضام الذى يقدم الناتج التركيبى مضمناً الناتج الإفرادى.

فالمستوى الإفرادى يطرح كمًّا وافراً من النواتج التى تبدأ من منطقة (الكلام) بعد انفصالها عن مستواها العميق (اللغة)، على معنى أن الخطاب بوصفه أمراً تنفيذيًّا كان ابناً شرعيًّا للغته، ثم تمد الإفرادية فاعليتها إلى (الإنشاء) و (المنشئ) اللذين يستحضران – بالمواضعة – طرفى الاتصال : المبدع والرسالة، مع تغييب الطرف الثالث (المتلقى)، وهو تغييب مقصود يحصر الإبداعية فى ذاتها فقط. وتستمر الإفرادية لتصل إلى منطقة الأفعال : (كان – يكون – كن) لإنتاج الزمنية المجردة من الحدثية مستحضرة ثلاثيتها الأبدية : الماضى – الحاضر – الآتى.

ويأتى السطر السادس ليقدم ثلاث علامات إفرادية تقوم بمهمة (رفع الخطأ عن المخطئ) دون اعتبار لتنافر هذا الناتج مع المدرك العقلى فى (لزوم الخطأ للمخطئ).

ثم تنحصر الإفرادية فى منطقة الدوال المنقوصة للدلالة، وهى (حروف المعانى) التى لا يظهر إنتاجها إلا فى السياق، وبرغم ذلك فإن إنتاجها الوضعى يظل له حضوره المبدئى، حيث تأتى (أى) بكل الصلاحيات التى تحتويها معجميًّا لتطرح مجموعة دلالات : النداء – التفسير – الشرط – الاستفهام – الموصولية، ثم تأتى (لن) بإمكاناتها السالبة من ناحية، وتسلطها الزمنى على الآتى من ناحية أخرى، وقد تتوجه إلى (الدعاء) أحياناً، ثم (كى) بكل طاقتها التعليلية، ثم (عن) لتقدم : المجاوزة – البدلية – التعليل – التعدية – الاستعلاء، ثم تعود الأسطر إلى الدوال المكتملة الدلالة لتقدم عالم (الورق) ببعده الاستعمالى والثقافى، الذى يرتبط بعملية التوثيق (ممهورات)، ثم تنحرف المفردات إلى عالم الحشرات (اليرقات) ثم عالم (الغجريات) جامعة بين مستويين متباعدين (الأسفل والأعلى) مخصصة المستوى الثانى بقابليته (للون).

وتتأكد الإفرادية فى السطرين الثالث عشر والرابع عشر اللذين يستعيدان الدالين المركزيين مع إعطاء كل منهما استقلالية سطرية (الورقات) (اليرقات).

ويدخل السطر الخامس عشر فى دائرة العموم من خلال (كل) التى تستدعى دالاً يتوافق معها (طليق)، ثم يستدعى السطر عالماً إضافيًا (الطير) ملازماً لعالم (الماء)، وتستمر العمومية فى السطر السادس عشر (كل) مع مخالفة لوظيفتها السابقة حيث تتجاوز مع (حبيس)؛ لتنتهى الدفقة الشعرية فى السطر الأخير بالاتكاء على منطقة (العَلَمية) (لميس) مستحضرة (الموضوع) الأنثوى الذى يشد إليه كل ما سبقه من دوال.

إن هذه النواتج الإفرادية تفرض حضورها فى السياق الداخلى، لكنه حضور أولى يكاد يضعف أو يتلاشى عندما يتسلط السياق الخارجى من ناحية، وعندما تتدخل العلاقات التركيبية من ناحية أخرى، حيث يدخل دال (الكلمات) فى الاستفهام الذى يستحضر الطرف الغائب (المتلقى) الذى أهمله المستوى الإفرادى، حقيقة : إن المتلقى هنا كان متلقياً مخصوصاً، إذ حددته الصياغة بالعَلَمية فى السطر الأخير (لميس)، وهو ما يعنى أن هذا السطر هو المكمل التنفيذى للسطر الأول، وبينهما تندفع التراكيب لتربط (الكلمات) بعملية التكوين الإنشائية، وليس بعملية الصوت أو النطق التجريدية، ومن هنا تأخذ الكلمات طابعاً إبداعيًا عن (الاتصال) الذى تفرضه الدلالات الإفرادية؛ لأن الإبداع لا يوصل إلا ذاته، وهى ذات تغوص – زمنيًا – فى تجريد وجودى لا يعرف حدود الماضى والحاضر والآتى، وبهذا التجريد تكتسب قدرة على الحركة الزمنية الحرة الطليقة التى لا يعوقها متعارف الوجود، فالمدلولات الإفرادية قد انصهرت داخل البناء التركيبى لتنشئ زمناً خاصًا للشعرية بالاتكاء على ما تنتجه هذه المدلولات الإفرادية.

وعلى هذا النحو الذى لاحظناه، تمارس التراكيب إنتاج دلالاتها محتضنة الدلالة الإفرادية، وربما لهذا حرص الإبداع على بناء شكلى بالغ الدلالة، وهو إعطاء كل دال استقلالية سطرية تحفظ له حقوقه الإفرادية.

ويتمثل التجميع الإفرادى فى السطر السادس الذى يحتضن الدلالات الإفرادية الصادرة من (كان – يكون – كن) فى رحم الضمير الغائب فى (تجىء) مسلطاً عليها أداة السلب (لا) (لا يخطئها المخطئ) وهنا نواجه بدلالة غريبة، وهى أن (المخطئ) الذى يمارس الخطأ ويعتاده يعى تماماً ما تقدمه الأفعال الثلاثة إفراديًا وتركيبيًا، فهو يدرك الفوارق الوجودية للزمن، لكنه يتعامل معها ملغياً هذه الفوارق ليمارس خطأه فى حرية مطلقة.

وبداية من السطر السابع إلى العاشر تتجلى الإفرادية الاستقلالية شكليًا - كما أشرنا - باحتواء كل سطر على دال مفرد، لكن هذا الحضور الإفرادى يقتضى (الغياب) التركيبى؛ لأن (الحرف) لا يظهر معناه إلا فى غيره، وغيره غائب، وهو ما يعنى وجود الفراغات الدلالية فى الأسطر نتيجة لغياب الدوال ذاتها، وهو غياب مقصود ومستهدف إبداعيًا.

وتستعيد التراكيب حضورها فى البيت الحادى عشر والثانى عشر مؤجلة دلالتها بفاعلية الاستفهام المسلط على السطرين.

ويستعيد السطران الثالث عشر والرابع عشر البناء الإفرادى مرة أخرى؛ لتضفير جدلية إنتاجية بين الإفراد والتركيب، حيث تبدأ المفردات فاعليتها أولاً، ثم تدفع بهذه الفاعلية إلى حضن التركيب ثانياً، وقد تنعكس هذه الحركة ليبدأ التركيب فاعليته أولاً، ثم يعود لينفك فى المفردات ثانياً.

وتنتهى الدفقة الشعرية فى الأسطر الثلاثة الأخيرة لتحصر معطيات الواقع الداخلى والخارجى كله فى دال مفرد يحمل طاقة إعلامية ضاغطة (ليس) بوصفه الدال المفتاح المفجر للمعنى بداية ونهاية.

وتتنامى هذه الخاصية الاحتضانية بين (الإفراد والتركيب) بملاحظة بعد إضافى يعتمد (الإحالة) التى تتسلط على البنيتين؛ لأن كل مفردة عندما تنتج معناها، فإنها تحيل - بالضرورة - على غيرها من المفردات لتحديد مدلولها الوضعى، وهكذا تظل (الإحالة) طابع إنتاج المعنى، وعلى هذا النحو تأتى المركبات؛ لأنها - أيضاً - تحيل على السياق، والسياق يحتاج - داخليًا - إلى المفردات لبنائه، فالإحالة - إذن - خصيصة ملازمة للمستوى الصياغى إفراداً وتركيباً، وهو ما يثير نوعاً من الشك فى كل مركز دلالى؛ لأن مركزيته مرهونة بسواه، وسواه مرهون بسواه دون تناه، أى أن الخطاب الشعرى مفتوح دائماً لسيل لا ينقطع من الدلالات.

ولا شك أن المتلقى لا يكاد يشعر بهذه الإحالات لطول ألفته للدوال واستحضاره لمدلولاتها عند مواجهته لها على نحو من الأنحاء، وفى هذا الاستحضار يتحرك وعيه الداخلى - فى سرعة خاطفة - لتحقيق هذه الإحالة الضمنية.

يقول فتحي عبد الله :

بمحفات ذهبية

أدرج مخطوطى للعمران

نوّات من بحار مطرود

أقطعها بسماعى(٢٩)

إن الدوال الإفرادية تنتج مدلولاتها على (الإحالة) التى لا يكاد يعيها المتلقى – كما أوضحنا – فإذا استقبل كل دال فإنه يتحرك تلقائياً لما يحيل إليه على النحو التالى :

محفة : حف – سرير المريض أو المسافر – مركب النساء

ذهبية : ذهب – معدن – نفيس

أدرج : أدخل – أطوى

مخطوط : خط – ما به الخط

العمران : البنيان – ما يعمر به المكان من الناس – التمدن

نوات : نوة – شدة هبوب الريح – اضطراب البحر

بحار : بحر– ملاح – نوتى

مطرود : طرد – مبعد

أقطعها : قطع – فصل – إبان

سماع : سمع – إدراك صوتى بحاسة الأذن

إن هذه الإحالة الأولية لا تكاد تتوقف، وعلى نحوها تأتى الإحالة التركيبية، وتتبعها يخرج عن طاقة هذه الدراسة، لكن يجب أن نلحظ أن التركيبية تعمل على تفتيت الإحالة الإفرادية وإذابتها فى حضن التركيب ليتمكن من الدخول فى السياق، فإذا أدركنا أن مثل هذا الخطاب الحداثى يكاد يلغى السياق تماماً، فإننا نصبح فى دائرة معتمة دلاليًا إعتاماً كاملاً لا تجد منفذاً لها إلا فى عملية (التأجيل) التى تتيح للمتلقى أن ينشئ عالماً خياليًا يمكن أن يرد إليه مثل هذا البناء إفراديًا وتركيبيًا، ليتمكن – مرحليًا – من استقبال الخطاب فى أفقه المتاح.

المشكل – فى هذه الإحالة – أن الخطاب لا يعترف بمنطق المطابقة بين الدوال والمدلولات، مما يضع مجموع الإحالات فى منطقة الشك – أيضاً – وهو ما يجعل من بنية (المجاز) حلاً مؤقتاً لهذا المشكل بكل طبيعته المرواغة.

إن تناول محور اللغة يتصل بظواهر صياغية تتعالى على الإفراد والتركيب؛ لأنها مجلوبة من أجناس أدبية غير شعرية، هى القصة والمسرحية، وقد سبق أن أشرنا إلى (الحوار والحوار الداخلى) كأداتين موظفتين فى إنتاج الشعرية، وهنا نطرح أداة ثالثة أصبح حضورها واضحاً فى الخطاب الشعرى الحداثى، هى (السرد)، وأهمية هذه الأداة أنها تعود بالخطاب إلى أصله الشفاهى، حيث كان (الحكى) أداة الإبداع البدائى فى إنتاج خطابه.

والمدهش أن توظيف هذه الأداة شعريًّا يكاد يتنافر – ظاهريًّا – مع كثير من الأدوات الشعرية التى رصدناها فى الصفحات السابقة، لأن السرد يحتاج إلى بناء ذى خصوصية إفرادية وتركيبية غير مأنوسة فى الشعرية؛ لأنه يقوم على تفادى الفجوات والنتوءات الصياغية والدلالية بالدرجة الأولى، معنى هذا أن السرد يحتاج إلى تنازل عن جانب من خصوصيته، كما أن الشعرية تحتاج أيضاً إلى مثل هذا التنازل ليمكن الجمع بينهما فى (سرد الشعرية، أو شعرية السرد) وهذا الجمع يقوم على إخضاع ظواهر كل طرف لخدمة الطرف الآخر، فهذه الفجوات والنتوءات التى تغواها الشعرية تتحول فى السرد إلى (انحرافات) صياغية يحتملها الخطاب القصصى كما يحتملها الخطاب الشعرى.

وبجانب ذلك فإن السردية الشعرية تحاول جبر بعض الفجوات بالنزوع للتفصيل، وتحويل التجريدات إلى تجسيدات، والنزول بالصياغة إلى المستوى التداولى الذى يكسبها طبيعة المعايشة اليومية، وهذه الطبيعة تمثل نوعاً من الخديعة الشكلية؛ لأن الشعرية – بداية – تتعالى على مثل هذه المعايشة فلا تنزل إليها وإنما تدعوها للصعود إليها، أو لنقل إنها تنقل المعايشة من بعدها الخارجى إلى بعد داخلى يشير ويرمز أكثر مما يصرح ويفصح، أى أن المعايشة تتحول إلى أداة شعرية تخدم طبيعتها السردية.

يقول محمد سليمان – موظفاً السردية – فى (نبوءة) :

كنت فى الخامسة
حين ألقيت ظلى على قدم الجد،
عابثته فتبسم
مال على كتف النجم
بعثر أوراده فى الدخان
ولون فى طبق الغيب خط صعودى
وقال ستكبر
تطوى فلاة
وناراً
وريحاً(٣٠)

إن التأمل السريع فى هذه الدفقة الشعرية يكشف طبيعتها السردية، بداية من فتح باب الحكاية عن طريق فعل الكينونة المغرق فى المضى (كنت) الذى فرض سطوته الزمنية على مجموعة الأفعال التالية : (ألقيت – عابثته – تبسم – مال – بعثر – لون – قال) ولم يخرج الفعل عن هذه الدائرة الزمنية إلا عند تحول الشعرية إلى نبوءة مستقبلية، لكن مستقبليتها تنتمى – أيضاً – إلى زمن المضى بتأثير الحكى.

وقد آثرت السردية التعامل الصياغى مع الدوال والتراكيب المألوفة نتيجة لتضييق الفراغات الدلالية، وذلك برغم حضور المجاز فى كل سطر تقريباً، لكنه مجاز قريب يساعد فى تجسيد النواتج الدلالية ويطرحها فى الإطار التوصيلى الذى تؤثره السردية، وتزداد فاعلية السرد بتدخل الوظائف تدخلاً جدليًّا بين (الذات) والموضوع (الجد)،حيث تمارس الذات فاعلية الحدث، وتأتى شخصية الجد لتمثل ردود الفعل، وبينهما يتحرك السرد ليكون شعرية من طراز خاص تجمع بين خصائص القصة والشعرية على صعيد واحد.

*****

إن المستوى الصياغى كما يؤدى مهمة إنتاج الدلالة، يؤدى مهمة إنتاج الإيقاع، وخاصة بعد غياب الإيقاع التراثى ودخول الشعرية – أولاً – مرحلة (التفعيلة) ثم خروجها منها – أخيراً – إلى (النثرية) الكاملة، كل هذا جعل للظواهر الإيقاعية الصياغية الإضافية

أهمية بالغة، وتزداد الأهمية بانضمام الإيقاع الدلالى المتمثل فى المماثلة والمفارقة، حيث تمارس كل هذه الفعاليات الإيقاعية مهمة (التعويض) للفاقد التفعيلى من ناحية ومزج الإيقاعية بالدلالية من ناحية أخرى.

وبرغم أن (الحرف) خارج إطار الدلالية، فإن شعراء الحداثة قد جعلوا منه وحدة إنتاجية بجانب كونه وحدة صوتية لها فاعليتها الإيقاعية، ومن هذا المنطلق أصبح للشعرية غواية مميزة فى دخول منطقة (الحرفية)، حتى إن بعضهم كان يبنى خطابه على حرف بعينه يتيح له أن يتحرك حركة صوتية مطلقة، كما فعل حسن طلب فى (آية جيم)، حيث يقول عن (جيمه) :

الجيم تاج الأبجدية
وهى جوهر الهجاء
جمانة اللهجات
أو مرجانة الحاجات
أجرومية الهزج
ارتجال
جر بالمجتث هجهجة الرجز(٣١)

وتتابع هذه الغواية الصوتية إلى الدال المفرد على احتمالاته التكوينية حرفيًا لإنتاج إيقاع من نوع خاص يعتمد الموافقة والمخالفة من ناحية، ويتدخل فى تأسيس المعنى أو تقريره من ناحية أخرى، يقول محمد أبو دومة :

...، .. يا من علمت فؤادى كيف أكون المتعشق
فالعاشق فالأعشق فالعشاق المتعشق فالمعشوق .. وداد الورداء
عبيدك ممن عانوا من ود بعض حبيبات ودادى ...، ..(٣٢)

فالدفقة تضم دالين يمارسان فاعليتهما من خلال تحولاتهما الشكلية صرفيًا، الأول دال (العشق) بكل احتمالاته الإنتاجية التى تميل إلى استحضار الذات بفاعليتها البسيطة (عاشق)، أو الكثيفة (العشاق)، أو خضوعها لحدثية الفعل (المعشوق)، ثم تجاوز الاحتمالاتُ الذات إلى سواها من ممارسى العشق عن طريق أفعل التفضيل (الأعشق) الذى يقتضى حضور المفضل عليه فى البنية العميقة.

أما الدال الثانى فهو (الـود) الـذى يتدخل بفاعليته الإيقاعيـة والدلاليـة علـى نحـو قريب من سابقه، ويكاد الدالان يتناميان حتى يستغرقا الأسـطر الثلاثة ويحجبا غيرهما مـن الدوال التى تتحول إلى حاشية على متن مكون من هذين الدالين فحسب.

وتتحول الغواية الصوتية إلى نوع من التداعى الذى يتيح للـدال أن يشكل سـياقه الذى يحل فيه مرة وراء أخرى، وإن اختلفت الوظيفة الإنتاجيـة لكـل حلـول نتيجـة لتدخل ظواهر المفارقة والمماثلة على صعيد واحد.

يقول عبد العظيم ناجى :

لامس القاع وأمسى
حجرا
حجر عنين ؟ ... أم حجر أنثى ؟
ذكر ؟ أم خنثى ؟(٣٣)

إن الغواية الصوتيـة تتفجـر - هنـا - مـن دال (الحجـر) الـذى تـردد بـالتداعى الانشطارى إلى (حجر عنين) و(حجر أنثى)، ويستمر التداعى الصوتـى علـى نحـو أقـل حـدة عندما تتعامل الشعرية مع انشطار آخر يغوص فى الظاهرة الوجودية بـين (الذكـر والأنثـى)، بينما يجذب التداعى طرفاً محايداً (الخنثى) بوصفه متمم الثنائية الوجودية دلاليًّا، وبوصفه مـن عائلة (الأنثى) صوتيًّا.

فالتداعى فى الدفقة يعتمد نوعاً من الإدراك الذهنـى بـين (الإجمـال والتفصيـل) مـن حيث الإجمال فى توظيف دال (الحجر) توظيفاً مطلقاً أولاً، ثم إدخالـه منطقـة التفصيـل بـين الذكورة والأنوثة ثانياً، ثم يتنامى الحس الصوتى فى إطار هذا الإدراك الذهنى لضم الطـرف الثالث (الخنثى) الذى استحضر معه بنية إيقاعية موغلة فى إيقاعيتهـا هـى (التجـانس) الـذى أكثر شعراء الحداثة من توظيفه فى خطابهم بوصفه بنية (صوت دلالية) تعمل علـى مسـتوى الإدراك البصرى وعلى مسـتوى الإدراك السمعـى، وهـو مـا يعـنى جمـع الخطـاب بـين مستويين أدائيين للإبداع : الشفاهة والكتابة.

والحق أن الغواية الشعرية لبنية التجانس تصل إلى ذروتها عند حسن طلب لتوافقهـا الواضح مع توجهاته الصوتية المعنية بالحروف بإمكاناتها المختلفة وإيقاعيتها المميزة.

يقول حسن طلب موظفاً الجناس فى حدة بالغة التأثير :

إن أنا إلا نغم متفان
يصدر عن طير فان
يخطر فى أفنان[٣٤]

إن الحدة التى نعنيها لا تكتفى ببناء التجانس على نحو ثلاثى (متفان – فان – أفنان) وإنما تضيف إلى هذا البناء اختيار منطقة القافية لتحل فيها مكثفة إيقاعيتها إلى أقصى درجة متاحة عن طريق (الروى) الموحد (النون)، ثم ربط هذا الروى بثلاثة دوال بينها قدر كبير من التوافق الصوتى القائم على الحذف والإضافة.

وإذا كان المألوف أن يساهم غياب القافية فى الربط الدلالى بين الأسطر الشعرية، فإن حضورها الحاد فى هذه الدفقة الموجزة كان أداة ربط، من حيث كان (التفانى) – فى السطر الأول – ناتجاً (للفناء) فى السطر الثانى، دون أن يكون (التفانى أو الفناء) عائقاً أمام تدفق (الحياة) على (الأفنان) فى السطر الثالث.

*****

وتؤدى ظواهر الطباعة دوراً بالغاً فى إنتاج المعنى فى شعرية الحداثة، بدءاً من اختيار عناوين الدواوين والقصائد التى تمثل مؤشراً سيميولوجيًّا ذا ضغط إعلامى موجه إلى المتلقى لمحاصرته فى إطار دلالة بعينها فى متن الخطاب الشعرى فى وضوح أحياناً وفى خفاء أحياناً أخرى.

بل اللافت أن مجموعة العناوين الشعرية قد دخلت دائرة الإبداعية على مستوى البناء الشكلى أو على مستوى العمق، حتى نكاد نفتقد العناوين ذات الدال الواحد، وأصبح امتداد العنوان ظاهرة مميزة تسمح له بدخول هذه الإبداعية. وحتى عندما يؤثر المبدع اختيار العنوان فى إطار الدال المفرد، فإنه يلحقه بمذكرة تفسيرية توسع من مساحته الصياغية والدلالية، فعبد المنعم رمضان يختار لديوانه عنواناً إفراديًّا (الغبار) لكنه يلحقه بتفسير يسمح للمتلقى بالتدخل المضمر فى الاكتفاء بهذا الدال الإشارى المفرد، أو إضافة مؤشر تركيبى هو (إقامة الشاعر فوق الأرض)، وتدخل المتلقى تطرحه أداة الربط (أو) بين المؤشرين.

وقد يستعيض المبدع عن هذه الإضافة الصياغية بإعطاء الدال المفرد طاقة تعددية من طبيعة الصيغة التى ينبنى عليها، فأحمد سويلم يختار لديوانه الأخير عنواناً لافتاً (شظايا)، حيث تطرح صيغة الجمع التعدد التقديرى صياغيًّا، والتعدد الانتشارى دلاليًّا والتعدد النفسى بين الانقسام والتمزق.

وغالباً ماتدخل عناوين الحداثة فى إطار الدفقة المكتملة، لكن اكتمالها لا ينفى ما يسيطر عليها من عتمة دلالية تتوافق مع عتمة الخطاب نفسه، أى أن هناك توازياً - دلاليًّا - بين العناوين والخطابات، فحلمى سالم يختار لديوانه عنوان (دهاليزى والصيف ذو الوطء)، ومحمد عفيفى مطر يختار (أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت)، وصلاح اللقانى (ضل من غوى وسر من رأى وما بينهما من منازل) وحسن طلب (أزل النار فى أبد النور)، والسماح عبد الله (مكابدات سيد المتعبين)، وأحمد زرزور (الدخول فى مدائن النعاس) ومحمد الشحات (تنويعات على جدار الزمن) ومحمد فهمى سند (نقوش على ذراع النهر).

ومن إضافات الحداثة، تدخل (الأرقام) كمؤشر إعلامى فى صدر الديوان، فأحمد طه يختار لديوانه عنوان (الطاولة ٤٨)، ولا شك أن الكشف عن الضغوط الإعلامية فى مجموعة العناوين يحتاج إلى دراسة موسعة تتابع الخطاب الشعرى الحداثى لتحديد طبيعة تدخل العنوان فى إنتاج المعنى أو الإشارة إليه جزئيًّا أو كليًّا، كما تعمل الدراسة على تحديد كيفية حضور الذات بداية لتمارس فاعليتها الشعرية مبكراً لمحاصرة المتلقى فى منطقة دلالية بعينها لا يستطيع الخلاص منها إلا بالفراغ من تلقى الخطاب، بل إنها تلاحقه أحياناً كثيرة بعد هذا الفراغ من خلال صفحة الغلاف الأخيرة التى تسلط ضغطاً إضافيًّا باجتزاء بعض دفقات الديوان لتدفع المتلقى إلى استعادتها بوصفها منطقة ثقل إنتاجى - من وجهة نظر الإبداع - تستحق أن يكون لها حضور منفرد، نلاحظ هذا - مثلاً - فى ختام دواوين : صلاح اللقانى (ضل من غوى وسر من رأى)، ومحمد عيد إبراهيم فى (قبر لينقض)، والسماح عبد الله فى (مكابدات سيد المتعبين) ومحمود نسيم فى (عرس الرماد) ومحمد الشحات فى (تنويعات على جدار الزمن) ومحمد سليمان فى (أحاديث جانبية) وأحمد سويلم فى (شظايا) ومحمد أبو دومة فى (تباريح أوراد الجوى).

وقد يأتى الضغط الأخير من خاتمة نثرية تلخص الحالة الإبداعية للخطاب، أو تشير إلى طبيعته الإنتاجية، أو قيمته فى إطار التشابه أو التخالف مع غيره من الخطابات السائدة، نلحظ ذلك – مثلاً – فى ختام ديوان عماد غزالى (أغنية أولى) وإبراهيم داوود فى (مطر خفيف فى الخارج) وأحمد زرزور فى (الدخول فى مدائن النعاس) وحسن طلب فى (آية جيم) وحلمى سالم فى (دهاليزى والصيف ذو الوطء) ومحمد مهران السيد فى (طائر الشمس).

وقد يؤثر الإبداع أن يستحضر ذاته فى ختام الخطاب بوصفها نقطة الثقل التى تستحق رعاية خاصة، أو ليفسح لها مجال القول بأنها حاضرة ضمناً فى متن الخطاب، وحاضرة صراحة فى هامشه الختامى مجسدة بحدودها المعرفية التى تعمل على التوحد بين المبدع والإبداع على الصعيد الطباعى، نلاحظ هذا – مثلاً – فى ديوان محمد آدم (كتاب الوقت والعبارة) ومحمد فهمى سند فى (نقوش على ذراع النهر).

وبين البدء والختام تتدخل الضغوط السيميولوجية باختيارات بعيدة عن المتن الشعرى أيضاً، وذلك بزرع أقوال ذات أبعاد دينية أو فلسفية أو ثقافية أو تاريخية تضيف إلى ضغط العنوان ضغطاً آخر يعدل منه، أو يوسع دائرة تأثيره أو يحد منها، وفى هذا الإطار يأتى الخطاب القرآنى بكل ركائزه المقدسة ليحتل مساحة فى مفتتح الخطاب الشعرى، كما صنع فاروق شوشة فى ديوانه (هئت لك)، حيث صدره بآية سورة يوسف ﴿وراودته التى هو فى بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك﴾، ولا يخفى الإضافة التى قدمتها الآية إلى العنوان برده إلى سياقه الأول.

أما محمد آدم فإن اختياره القرآنى يتوجه إلى قوله تعالى : ﴿أفرأيت من اتخذ إلهه هواه﴾ ولا يخفى أيضاً طبيعة الاختيار ودلالته على حركة المعنى فى خطابه : (كتاب الوقت والعبارة) وقد يتجه الخطاب فى اختياراته إلى دائرة التصوف، حيث صدر حسن طلب ديوانه (آية جيم) بقول النفرى :

"الحرف يسرى حيث القصد:
جيم : جنة
جيم : جحيم"

والتصدير يكاد يتداخل مع عنوان الديوان فى تسلطهما (الحرفى) المبشر بميلاد شعرية (حرفية) لها طبيعتها الإنتاجية (الصوت دلالية).

وكما فعل حلمى سالم فى تصدير ديوانه (دهاليزى والصيف ذو الوطء) بقول أبى زيد البسطامى :

(أدخلنى معه مدخلاً أرانى الخلق كلهم بين إصبعى)

والقول يشير ضمناً إلى فاعلية الشعرية واحتلالها منطقة علوية تتيح لها أن تمارس إمكاناتها التكوينية والتدميرية على صعيد واحد.

أما فريد أبو سعده فإنه يتجه إلى الحلاج مستحضراً قوله فى بناء شكلى حداثى :

أنا من أهوى
ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرتنى أبصرته
وإذا أبصرته
أبصرتنا

وقد تتحرك الاختيارات إلى خارج الدائرة العربية، حيث يتجه أحمد عنتر إلى (نيتشه) مستحضراً مقولته : (ليس هنا فنان يستطيع أن يحتمل الواقع.. لأن من طبيعة الفنان أن يضيق ذرعاً بالعالم)، وإن آثر الإبداع أن يزرع المقولة فى منتصف ديوانه (مأساة الوجه الثالث).

وحيث يتجه إبراهيم داوود - فى ديوانه : مطر خفيف فى الخارج - إلى (كفافى) مستحضراً قوله :

(ما دامت لدى أشياء كثيرة أقوم بها فى الخارج
فلم لم أحاذر حين أخذوا يبنون حوالى الجدران)

وإذا كانت العناوين والتصديرات والافتتاحيات لها دورها الإعلامى المؤثر، فإن الإهداءات التى لا يكاد يخلو منها خطاب شعرى تؤدى دوراً آخر بتوجيه ضعط خاص

يتوافق فى أحيان كثيرة مع طبيعة الشعرية فى الديوان الذى يضمها، ومتابعة هذه الظاهرة أمر لا تحتمله هذه الدراسة، لكنه يثير فينا رغبة حميمة إلى متابعتها والكشف عن طبيعتها أولاً، ثم الكشف عن مدى تدخلها فى إنتاج شعرية خطابها ثانياً، خاصة إذا أدركنا أن معظم الإهداءات تستحضر عالم الإبداع القريب أو المباشر، أو البعيد أو غير المباشر.

وإذا كانت الظواهر الطباعية السابقة ذات طابع إيجابى على مستوى الشكل والمضمون، فإن هناك ظواهر طباعية أخرى ذات طابع سلبى على مستوى الشكل لكنها موغلة فى الإيجابية على مستوى العمق، ونعنى بذلك (الفراغ) الطباعى الحال فى متن الخطاب أو فى هامشه، حيث استفاضت هذه الظاهرة فى الخطاب الشعرى الحداثى كأداة كتابية لا تكاد تتوافق مع الظاهرة الشفاهية.التى لا تحتمل هذه الفراغات بأنماطها المتباينة، وهو ما يعنى أن هناك تصادماً بين النطق والصمت من ناحية، وبين البياض والسواد من ناحية ثانية، ثم بين الشعرية والنثرية من ناحية ثالثة.

ويمكن أن نلاحظ حدة الصدام بين الصمت والنطق – على المستوى الكتابى – فى مثل قول حسن طلب :

نار .... نور
تنعكس الأسرار على قبة بلور
نور .... نار
ينبجس التنور من الأسرار
نار .... نور
يحتبس القنديل بجوف التنـــور
نور .... نار .... نور
....................................(٣٥)

إن توظيف الفراغ فى هذه الدفقة يرتبط بدالين محوريين لهما ضغطهما الدلالى المباشر: (نار – نور)، من حيث جاء الفراغ الطباعى ليفصل بينهما – فى السطر الأول – بصمت محسوب – إيقاعيًا – فى هذا الامتداد الأفقى الذى يجعل لكل دال نوعا من الفاعلية

المستقلة داخليًّا، برغم ما بين الدالين من تداخل صوتي ودلالي، وهذا التداخل هو الذى يسمح للشعرية أن تعقد بينهما علاقة تبادل مكانى - فى السطر الثالث - حيث يتقدم (النور) بعد تأخره فى السطر الأول، وتتأخر (النار) بعد تقدمها، ثم - فى السطر الخامس - تستعيد (النار) صدارتها ويحتل (النور) المؤخرة مرة أخرى، مع حفاظ الشعرية على (الصمت الطباعى) فى حدود مساحته السابقة، ثم يختل هذا التشكيل الطباعى فى السطر السابع ليتحول إلى تردد ثلاثي يعود فيه (النور) إلى منطقة الصدارة والمؤخرة، وتحتل (النار) منطقة الوسط منتجة بهذا الاحتلال فراغين متوازنين فى السطر.

ولاشك أن هذا البناء الشكلى بكل تصادماته الطباعية وتبادلاته المكانية له تأثيره البالغ فى حركة المعنى فى الفقرة، ونقل الثقل الإنتاجى من منطقة إلى أخرى، ومن دال إلى آخر، وهذا التأثير لا ينفصل عن الناتج الإجمالى للدفقة الشعرية.

إن هذا التشكيل الطباعى المقصود يعنى - فى تصورنا - إيغالاً فى الاستبطان العرفانى الذى ينحاز إلى (الإشراقية) الصوفية وتجلياتها التى تنفجر من (النار) كأداة للتطهير الخارجي والداخلي، ثم تحلق منها إلى آفاق (النور) بوصفه منتج حقيقتها الوجودية، ثم تعدل الشعرية من هذا الخط الدلالى ليتم الاتحاد (بالنور) مباشرة بوصفه رمز الصعود والتسامى، ثم ينزل منه إلى (النار) بوصفها تجلياً أرضيًّا له.

ثم يأتى السطر الخامس ليعدل الموقف الصياغى مرة أخرى لإضافة مؤشر له أهميته على التوازن القائم بين الدالين وصلاحية كل منهما ليكون نقطة الولوج العرفانى، لكن يلاحظ أن السطر السابع يعلن الغلبة النهائية لمنطقة (النور)، حيث تنحصر (النار) فى منطقة الوسط المحايدة، وهو ما يعنى تحجيمها دلاليًّا، وهنا تكون (الفراغات) الطباعية بمثابة لحظة تأمل صامت تتيح للخطاب أن يقول بصمته أكثر مما يقول بكلامه، وفى الوقت نفسه تسمح للمتلقى بلحظات تأمل موازية يستقبل فيها كل دال على حدة بعيداً عن إطاره التركيبى ليستوعب إشعاعاته الإضافية الخالصة لمردوده المعجمى المعرفى الصوفى أولاً، ثم فى مرحلة ثانية يستوعب وظيفته فى سياق الصمت.

وواضح أن تعديل الأبعاد المكانية للدالين مع الحفاظ على الفراغ الطباعى كان موجهاً لحركة المعنى، ليس فى السطر الذى يحلان فيه فحسب، بل فى السطر الذى يليه

أيضاً، حيث يرتكز الشكل الطباعي والصياغي في السطر الأول على (الانعكاس) الذى يصبح نقطة الثقل فى السطر الثانى، ثم مع التعديل والتبديل يحتل (الانبجاس) نقطة الثقل فى السطر الرابع، ثم يأتى مع التعديل فى السطر الخامس تعديل مواز فى نقطة الثقل التى تتمثل فى (الاحتباس) فى السطر السادس، ثم يئول كل هذا التداخل بين (الصمت والكلام) إلى صمت مطلق فى السطر الأخير الذى استعاض عن الدوال بمجموعة من النقط التى تشير إلى (الصمت الناطق) وهو ناتج لا يمكن بلوغه إلا بهذا التشكيل الطباعى.

وإذا كان الفراغ الطباعى قد امتزج بالكتابة فى النموذج السابق، فإن الشعرية - أحياناً - تؤثر تشكيلاً طباعيًّا آخر يسمح لها بالحركة الدلالية الطليقة فى أكبر مساحة فراغية متاحة، ففريد أبو سعدة فى (وردة الطواسين) يزرع سطرين فقط فى صفحة كاملة حيث يقول :

أنا واحد

والمدى أبكم لا يبوح(٣٦)

فتضخم الذات تضخماً شديداً - فى السطر الأول - لا يجد له متنفساً فى هذه المساحة الكتابية المحدودة، وإنما سمح لنفسه بالانتشار الدلالى فى الصفحة كلها، أى أن الفراغ الواسع مؤشر دلالى واضح على طبيعة هذا التضخم.

واللافت أن هذا الانتشار يتوافق مع ناتج السطر الثانى الذى يمثل - هو الآخر - مساحة واسعة من الصمت يعبر عنه - أيضاً - هذا الفراغ الطباعى، معنى هذا أن الفراغ قد أدى مهمتين على صعيد واحد، مهمة (الكلام) المحدود صياغة (أنا) وغير المحدود دلالة، ومهمة (الصمت) (الأبكم) الذى عبر عنه هذا الفراغ ذاته.

ومغامرات الشعرية مع ظواهر الطباعية دفعها إلى توظيف (الأرقام) الذى عرضنا لحضوره فى العنوان عند أحمد طه (الطاولة ٤٨)، وقد امتد هذا التوظيف إلى المتن الشعرى، حيث أصبحت الأرقام أداة إنتاجية تؤدى مهمتين هما (الفصل والوصل) على صعيد واحد، فقد أكثر الحداثيون من ترقيم فقراتهم الشعرية لإعطائها حق الاستقلال الإنتاجى أولاً، ثم اتخاذ التتابع الرقمى أداة ربط بين الفقرات ثانياً، زمنية خاصة لا تعرف حدود الزمن الوجودى.

ولاشك أن ظواهر الطباعة لا تنحصر فيما عرضنا لـه منهـا، وإنما هـى مؤشـر أولى يحتـاج إلى متابعـة اسـتغراقية تكشـف عـن الظاهرة، ثـم تحـدد وظيفتهـا، فهنـاك (الأقـواس) المزدوجة، و (الأقواس) التى يفتحها الإبداع ولا يغلقها، وهنـاك (علامات الـترقيم) المفـردة والمركبة التى أغرق الحداثيون فى التعـامل معهـا عـلى نحـو مـألوف أحيـانـاً، وغـير مـألوف أحياناً أخرى، حيث تؤدى فـى السـياق مهمـة تخـالف مهمتهـا المحفوظـة، وهنـاك التشـكيل الهندسى للدوال الذى يعطيها طابعاً تصاعديًّا أو تنازليًّا أو تبادليًّا أو عشوائيًّا، وهناك الاتكـاء الطباعى على دال بعينه أو حرف بعينه وإعطائه طبيعة مميزة عما سواه من الدوال أو الحروف، وهى أداة إشارية لا تغيب عن المتلقى تنضاف إلى الإشارات الدلاليـة ذاتهـا، وأعتقـد أن مـن حق ظواهر الطباعة - كأداة حداثـية - أن تستقل بدراسة كاملة تكشف عن شعريتها.

الهوامش

(١) ديوان الرعد فى مواسم القحط - على الشرقاوى - دار الغد - البحرين سنة ١٩٧٥ : ٦٦.

(٢) ديوان أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت - محمد عفيفى مطر - دار الشئون الثقافية العامة بغداد سنة ١٩٨٦ : ١٦٧.

(٣) ديوان الخروج من الدائرة - خليفة الوقيان - الربيعان للنشر والتوزيع سنة ١٩٨٨ : ٨٩، ٩٠.

(٤) ديوان أشجار الأسمنت - أحمد عبد المعطى حجازى - مركز الأهرام للترجمة والنشر سنة ١٩٨٩ : ٦٥.

(٥) ديوان يمشى مخفوراً بالوعول - قاسم حداد - رياض الريس للكتب والنشر لندن : ١٣.

(٦) ديوان : سيدة الماء - فاروق شوشة : مكتبة غريب سنة ١٩٩٤ : ٥٥.

(٧) ديوان يأتى العاشقون إليك - محمد الفيتورى - دار الشروق سنة ٩٢ : ١٦.

(٨) ديوان قبر لينقض - محمد عيد إبراهيم - القاهرة سنة ١٩٩١ : ١٩، ٢٠.

(٩) ديوان إشراقات رفعت سلام - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٩٢ : ٩، ١٦، ١٠.

(١٠) ديوان دهاليزى والصيف ذو الوطء - حلمى سالم - رياض الريس للكتب والنشر، لندن ١٤.

(١١) ديوان رماد الأسئلة الخضراء - محمد إبراهيم أبو سنة - دار الشروق سنة ٩٠ : ٢٤.

(١٢) ديوان شمس الرخام - جمال القصاص - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ٩١ : ٩.

(١٣) ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب - محمد بنيس - دار التنوير - بيروت سنة ١٩٨٥ : ١٠٣.

(١٤) الطاولة : ٤٨ : أحمد طه - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٢ : ٦٠٤.

(١٥) المواقف والمخاطبات - النفرى - تحقيق آرثر أربرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥ : ١٨٣.

(١٦) آية جيم : حسن طلب - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٠ : ٣٤.

(١٧) الغبار : عبد المنعم رمضان - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٤ : ١٠٣.

(١٨) ديوان طائر الشمس - محمد مهران السيد - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩١ : ٥٧.

(١٩) شظايا : أحمد سويلم - دار الشروق سنة ١٩٩٣ : ٢٨.

(٢٠) مطر خفيف فى الخارج : إبراهيم داوود - دار شرقيات سنة ١٩٩٣ : ٥٧.

(٢١) كتاب الوقت والعبارة : محمد آدم - الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٢ : ١٢.

(٢٢) دهاليزى والصيف ذو الوطء : حلمى سالم - رياض الريس - لندن : ٢٦.

(٢٣) الأحاديث : ٨٨، ٨٩.

(٢٤) يسقط الصمت كمدية : ٨١.

(٢٥) ديوان عاشق القاهرة - حامد طاهر - مطبعة العمرانية سنة ١٩٩٢ : ٤٦، ٤٧.

(٢٦) ديوان قبر لينقض - محمد عيد إبراهيم - القاهرة سنة ١٩٩١ : ٣٤.

(٢٧) مكابدات سيد المتعبين : ٩٦.

(٢٨) سيرة البنفسج : ٤٩، ٥٠.

(٢٩) راعى المياه : ٩١.

(٣٠) أحاديث جانبية : ٣٧.

(٣١) آية جيم : ١١.

(٣٢) ديوان تباريح أوراد الجوى - محمد أبو دومة - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٠ : ٦٦.

(٣٣) يسقط الصمت كمدية : ٨٠.

(٣٤) سيرة البنفسج : ٣٠.

(٣٥) أزل النار فى ابد النور : ٥٢.

(٣٦) وردة الطواسين : ١٤.

الأستاذ الدكتور الطاهر مكى : شكراً جزيلاً للأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب على هذا العرض الذى تناول فيه جوانب بحثه.

والآن الكلمة للأستاذ الدكتور حسن فهد الهويمل، وهى أيضاً تدور حول الرؤية فى نص الحداثة، فلنستمع إليه وإلى وجهة نظر أخرى، وشكراً.

النــص الحــداثى
بيـن الرؤية والتشكيل

بقـــــــلم

الدكتور/ حسن فهد الهويمل

الأستاذ بجامعة الإمام محمد بن سعود

-١-

١ – ١ : كانت صلتى بالحداثة مبكرةً، وكان تنازعى مع رموزها أكثرَ عنفاً؛ لاختلاف المفاهيم وتباين المرجعيات، وكان استيائى أشدَّ ما يكون حين تختلط الأوراق بفعل متعمد، ونية مبيتة، أوحين يتدنى مدى الرؤية، فلا يستبين المتجادلون مساحات الوفاق والافتراق، أو حين ينازعك حول رؤيتك من لا يتوفر على أقل حد من الثقافة، والوعى، والأخلاق تقول بكل وضوح وبأدق تحديد : إن الحداثة التى أرفضها لا تمتُّ إلى التجديد، ولا إلى المعاصرة بصلة. [فالتجديد والمعاصرة] قضية أخرى ليست من الحداثة التى أعنى فى شىء، وتؤكد ذلك بالقول وبالشاهد. ثم تفاجأ بفئة تنتهك المصداقية، وتفقد الموقف، مُتعمدة الكذب الصراح لتضع خلافك معها حول [التقليد والتجديد] ساخرةً بك كشخص، وبتحصيلك العلمى، مباهية بذاتها وبتحصيلها، منحيِّة القضية، هاربة من المواجهة، مستعينة بالسذج والسطحيين. وتبلغ التفاهة ذروتها حين لا تقبل هذه الفئات المنازلة الشريفة، والجدل الموضوعى، والاشتغال بالوثائق دون الأشخاص.

ومما يزيد الموقف ألماً ومرارة، أن مثل هذه الطوائف التى لا تخشى ضياع مثمنات، ولا فقد سمعة، تجد شرائح من القراء وشداة الأدب، ذات بلاهة معتقة، حتى أنك لا تستطيع صرفها عن ترديد الكذب، والقبول به، والنهوض بمهمات التلاسن، وتلفيق التهم. وأعود اليوم لأقول : إن الحداثة دركات. وتداولها فى المشهد الثقافى من أعقد المشاكل، وموقفى منها يتفاوت بتفاوت تلك الدركات، وأحط هذه الدركات : التجنى على التراث العربى ورموزه، وتحميل الحضارة الإسلامية مسئولية التخلف، والنهوض بمهمة تهميش تلك الحضارة وتحييدها، وممارسة الأداء على هدى من الحضارة الغربية بكل جفافها وماديتها، ومحاسبة النص المقدس على ضوء تأويله الخاطئ، أو على ضوء ممارسة أتباعه، والأهم فى هذا السياق ما يتعلق بتراث الأمة الأدبى.

والمغالطة أو التوهم لا تضع الحداثة بإزاء التجديد ولا تقف بها عند الأدب خاصة. الحداثة فلسفة فى الفن، وليست فنًّا خالصاً. وليس لأحد من مقلديها تحريفُ أهدافِها؛ لأنها رؤية شاملة، تنطلق من حضارة، وتخدم أيديولوجية، ومشايعتها مشايعةٌ لمآلاتها، ووقوع

تحت طائلة المساءلة، ومن رضيها فليصبر على تبعاتها؛ إذ الموقف منها مرتبط بفلسفتها، وبرؤيتها للحياة والكون. وهى رؤية صدامية استفزازية. والموقف منها – أيضاً – مرتبط بالتحفظ على بعض فنياتها، من نثرية، وإبهام، وعامية، تكون مع هذا أو تكون ضده. والحداثة على الرغم من كل الادعاء، لا تحمل همًّا قوميًّا ولا إسلاميًّا. إنها تمارس التعالق مع ذيول الآخر مستخفة بالانتماء، متهاونة بالقيم، متجنية على التراث مخلفة وراء ظهرها الإسلام، والقومية. هكذا أراها لا هوى، ولا تجنياً، وإنما من خلال الممارسة والوثائق.

وحرصاً منى على الخلوص من تعميم المآخذ، وإشاعة الاتهام، قلت ومازلت أكرر القول : إن الحداثة حداثات، فى كل أبعادها الدلالية، والفنية، وما يستتبعها من مفردات. والناقد الذى يحترم المصداقية لابد أن يضع فى اعتباره الدركات، والدرجات، وبلاهة التلقى. فكم من أناس إمعات رويبضات يعشقون الأضواء ولا يحسبون للعواقب. ولكى تتحقق مستويات النص الحداثى كمفردة من مفردات الحداثة، من حيثُ بعدهُ الفنى فقط. نضع على سبيل المثال. "أمل دنقل، وأحمد عبد المعطى حجازى، وعبد الوهاب البياتى" ومن لف لفهم، فى جانب. ونضع فى الجانب الآخر "أدونيس، وأنس الحاج، وحسن طلب" ومن هو على شاكلتهم. ثم نرى مستويات المجموعتين فى الرؤية، وفى الأداء، وفى مستوى التوصيل وفى الاعتدال والتطرف.

ولو ذهبنا إلى ما هو أدق من ذلك، فاخترنا قصيدة من هؤلاء، وأخرى من أولئك، وذهبنا فى تحليلهما، لوجدنا أنفسنا أمام مستويات من الحداثة، تناقض نفسها، فى كل أبعادها، ذلك أنها مرتكسة فى الفوضوية وعدم الانضباط، حتى لقد أصبحت الفوضوية ظاهرةً فى الجمال، وفى السياسة، وفى الفكر. هذا التباين فى المفاهيم يقتضي تحديد الموقف لا من الحداثة كظاهرة، ولا من الشاعر كقضية، ولكن من نص لآخر عند شاعر واحد.

والقارئ – أى قارئ – لا يملك الحيادية فى الانتقاء، ولا فى التأويل، ولا فى الموقف من الآخر ولو حرص. وإذ نحاول المصداقية ما أمكن لكى لا ندع القضية كالمعلقة. لا نجدها عند الطرف الآخر ، ومن ثم يكون الاحتدام من باب الفعل ورد الفعل لمثل هذا التجنى.

والتتبع التاريخى لهذه الظاهرة، يؤكد أن [الحداثة] مجموعةُ حركاتٍ تصاعدية أو تصعيدية. بدت بوادرها عام ١٨٣٠ م فى باريس. ثم امتدت ببطء لتتحول إلى ظاهرة غربية كل يدعى وصلها.

يقول " نيرل كونولى" : [إن فرنسا هى المنشأ الحقيقى للحداثة]. ويذهبُ إلى أن بدايتها كانت عام ١٨٨٠ م][(١)]. وفى ظل المباهات، ادعاها روائيون، وشعراء، ونقاد، مثلما تنازع الريادة حول شعر التفعيلة من العرب رواده. "كنازك، والسياب" والمستفيض، أن لكلٍّ نوعٍ من أنواع الفنون بدايته، التى تعتبر إرهاصاً لطلائع الرواد المؤصلين. وحين لا يكون للحداثة شرطٌ، ولا أنموذجٌ ولا زمنٌ تظل قابلةً للادعاء، والنفى، ومقولة "مالكم، وماكفارلن" تؤكد ذلك [إذا كانت الحداثة تعنى الاصطدام الواعى بالمذهب الطبيعى يكون خير من شخصها "ولتربيتر" .. وإذا كانت الحداثة تعنى التعامل مع أجواء المدينة والمجتمع تعاملاً خياليًا يكون مؤسسها "بودلير"][(٢)]، وهكذا مضيا إلى إرجاعها بمواصفات مغايرة إلى "ستيرن" أو "دون" أو "فيلون". ونحن بلا شك واقعون بمثل هذا الاضطراب. ويبدو لى أنها محاولة لتجميع كل التيارات، والمذاهب، والوقوف فى وجه الواقعية الاشتراكية التى استعبدت الفن، ولا يستبعد كونها لعبةً سياسيةً، لصرف ناشئة الغرب عن الانبهار بتيار الماركسيين الموضوعيين الملتزمين؛ لأنها ركزت على الغموض والفوضى ونسف المعايير والقيم، والتصرف الشاذ. وقبل الدخول فى عمقها الدلالى، والوصول إلى مقتضياتها يحسن بنا أن ننطلق من كلمة المصطلح، أملاً فى توفير إضاءة تنير لنا سبيل الوصول إلى حقيقة تلك الظاهرة الضجة.

والراصد التاريخى والموضوعى للآداب الغربية يقف بنا على مذاهب ترهص للحداثة [كالدادية، والسريالية، والرمزية، والانطباعية، والتعبيرية، والتصويرية، والمستقبلية، والوجودية]. وكلها تيارات ترفُض السائد، وتتجاوز النمط. والرائد لكل هذه المذاهب فلاسفةٌ ماديون عالجوا النفس والجنس والعقل، والتاريخ والاقتصاد، وفهموا الحرية على غير ما هى عليه.

المعروف أن كل مصطلح يتخطى الدلالة الوضعية المعجمية لامناص له من أن يستصحب تلك الدلالة أو بعضها. ومصطلح الحداثة ينتمى إلى الجذر العربى [حـ د ث]. ولك أن تستوعب دلالة هذا الجذر فى تهذيب اللغة، وفى اللسان، وفى القاموس[(٣)] بوصفها معاجم لغوية. ثم تتخطى بالمصطلح إلى الموسوعات، ومعاجم المصطلحات. ويبدو الجذر فى القرآن الكريم أكثر التصاقاً بالحدوث، فى قوله تعالى : ﴿وما يأتيهم من ذكر من الرحمن محدث إلا كانوا عنه معرضين﴾[(٤)]، وفى قوله تعالى : ﴿ما يأتيهم من ذكر من ربهم محدث إلا استمعوه وهم يلعبون﴾[(٥)].

"والحداثة" التى تعنينا فى هذا المقام – بوصفها ظاهرة قولية – ما تكون فى الإبداع الشعرى بكل أنواعه. لقد ادعاها أقوام ليسوا من أهلها وليسوا على شيء من الإبداع المغاير للسائد، وذلك مهيع، أو مهايع أخرى قد تجرنا إلى استطرادات بعيدة لمعرفة من يكون حداثيًّا – بمفهومنا – ومن لا يكون، والدارسون يخضعون لمفاهيمهم، ومن ثم يدخلون فيها من ليس من أهلها، فالدكتور محمد عبد المطلب يدخل فيها "فاروق شوشة" و "فاروق جويدة"، وغيره يدخل "كمال عبد الحليم" و "ملك عبد العزيز". ولست مع هؤلاء. الحداثة عندى حداثة فكر، وثورة، وانقطاع، ونثرية.

والحداثة الشعرية – حسب الآراء المتضاربة – تكون متغيراً تقتضيه طبيعة الحياة كما يقول أبو جهجه : [حركة إبداع تواكب الحياة فى تغيرها الدائم](٦). ولكنه متغير فى كثير من حالاته إلى الأدنى، ودعوى المواكبة أمر فيه نظر.

وإلى مثل هذا الادعاء سبق يوسف الخال حين يقول : [فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التى نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفى والمألوف](٧)، وتكون متغيراً سابقاً أو معاكساً لطبيعة الحياة.

ومن يتوهم قيامَ الحداثةِ فى المعاصرة فقط، يجهلُ واقع الثقافة وتحولاته. فالحداثة شيء آخر مغاير [للحديث]، [والجديد]، و [المعاصر]؛ لأنها تمثل أيديولوجية ذات سمات موضوعية. قد يكون من مفرداتها غير المهمة [الحديثُ، والجديدُ، والمعاصرُ]. ولكنها لا تكون بجملتها واحدة من هذه المصطلحات وليست هى كل هذه المصطلحات. ثم هى حسب الادعاء غير مرتبطة بالزمن فى حين ترتبط المصطلحات الأخرى به.

وعن أسباب ظهورها بهذا الشكل المستفز. يذهب البعض إلى أنها ردُّ فعلٍ لفشل الثورة الماركسية، ورد فعل لعبثية الحروب المدمرة، وآلية الإنسان وسط صخب المصانع، والدخان، وحرمان الإنسان من الروحانيات الدينية. ومن ثم يشكل "ماركس" و "بودلير" قطبى التفكير السياسى والجمالى. وعلى ضوء ذلك، تكون احتجاجاً فعليًّا، ورد فعل؛ لإثبات الذات الرافضة لمسايرة الفشل. لقد كانت مرحلة فى سياق تحولات عبثية من أشدها "السوريالية" و "الدادية".

والمؤكد أنها نسلت ببطء من تحت غبار الحروب الدينية والسياسة، إنها وليدة هزات عنيفة، وتقلبات مروعة، وأزمات خانقة، واضطرابات فكرية، ونفسية، وانتكاسات موجعة، صادفت الإنسان الغربى، فى كل وجوه الحياة، فى ظل حرية فوضوية، أدت إلى العبث بالذات، والغثيان، وإلى سقوط القيم، وتحلل الروابط الإنسانية، والأسرية، والانغماس فى الماديات، وفَقْد الإنسان لبشريته وعواطفها الأبوية، والأخوية والأسرية. فى مقابل تضلع عميق من ظواهر الحياة الدنيا وماديتها. وفى مقابل اكتشافات مذهلة فى الإنسان والكون. غير أن هذه الآيات التى رأوها فى الآفاق وفى الأنفس لم تبين لهم الحق، ومن ثم فقدوا التوازن على الرغم من اكتشافهم لجانب كبير من نظام الكون. وأى حضارة لا تحفظ التوازن بين حاجات الجسد والروح، تقع فى الاضطراب، وتُمْنى بالنكسات، وهذا ما تعانيه الحضارة الغربية التى أفرزت تلك الظاهرة.

لقد أطلت الحداثةُ بكل شحوبِها وتشوهاتِها واضطرابِها، والأدبُ فى أوربا يحتلُّ مكانته التقليدية، باعتباره الممتع الجميل والناصحَ الأمين، والناقد السياسى، والمجادلَ من أجل مصلحة الإنسان، وقيمه الروحية، وثوابته الاجتماعية، وانتمائه الحضارى. وبإطلالتها فقد الأدبُ مهمتَه، وأهدرَ رسالته. ودخل فى دَوامِة الادعاء الشمولى والاندماجية، وفوَّت على نفسه ومنتجه أهم مواقعه، واستنزف كلَّ طاقاته بالجدل العقيم، والادعاء العريض. وثارت صدامات عنيفة بين الطارئ، والثابت، وفى ظل الادعاء، والادعاء المضاد تتبدى أدقُّ تفاصيل الحداثة، بكل مستوياتها ومفرداتها.

ومما لا مراء فيه ما يجمعُ عليه أساطين الحداثة وسدنتُها مِنْ أنها انقطاعٌ تامٌ عن الماضى، وخلوصٌ من أى سلطة، وانعتاقٌ من أى شرط، أو أنموذج، واتجاهٌ شاردٌ صوبَ اللا شىء، وتحطيمٌ متعمدٌ للغَةِ التواصل، ورفضٌ عنيد لكل المواضعات. وأنها تجديدٌ متواصل ومغايرةٌ تامة. لا تقف ولو للحظة واحدة. إنها عبث، ورفض، وتمرد. لقد حدد "جورج لوكاش" الحداثة بسبع نقاط :

١ - التوهين للواقع.

٢ - تذويب الشخصية.

٣ – تأكيد حيوانية الإنسان.

٤ – تمجيد مقترفات الجنون.

٥ – تمجيد الأمراض العقلية.

٦ – المعاداة الصريحة للإنسانية.

٧ – تجريد الأدب من أى حس فنى.

ذلك قول لم ننشئه، ووصف لم نختلقه، ومواجهة داخل منظومة واحدة. ليس لنا يد فيها، وهل أحد يستطيع رد مثل هذا الاعتراف، وهو سيد الأحكام. لقد أكدت فلسفة التنوير على حيوانية الإنسان، وجنسيته البهيمية، وتذبذبت الحداثة بين استعلائه وقداسته وسيادته المطلقة من جهة وحيوانيته وجنونه من جهة أخرى. لقد أنشأت الحداثة فى ضوء تحولات المراكز والمحاور والاهتمامات مرجعيات فورية يطلقها معتوهون وملحدون، ومضت تنشئ فى كل لحظة مرجعية.

والرؤية الحداثيةُ – فى إطار الفن – حين لا تقيم للمرجعية الثابتة المستقرة أى اعتبار ولا تعتبر الشرط، ولا تهتم بالأنموذج، توقِعُ فى الحيرة. فالقارئ بحاجة إلى الإلمام بالأجواء المنتجة للنص، وهو بحاجة إلى فهم الشرط الفنى؛ لإتقان التعامل مع النص. واستجلاء رؤيته، وهذه المستحيلات تحوِّلُ الرؤيةَ ذاتَها إلى مستحيل. ومما يزيد الاستحالة غربتها، وغرابتها. وإن ادعى تواصلها مع التراث من ادعاه، وهو تواصل ضرورى، استدعاه البعض استدعاء تبريريًّا. ومما لا مراء فيه أن الحداثة التى جلبت معها وضر الغرب، التقت بعفِن التراث الذى راح ينبشه الحداثيون؛ ليجدوا فيه أرضيةً ملائمةً لهذه النبتة الغربية الغريبة.

لقد استعاد الحداثيون، فوضويةَ الصعاليك وتشردهم، ومجون الشعوبية وخمرياتها، وتهتك القيان وخلاعتهن، وفجور الدارات والحانات ومجاهرتهن، ونبوءة العنسى وردته، وتمرد الحلاج وإصراره، وعنف الزنوج وفوضويتهم، ودموية القرامطة وتدميرهم، وغموض إخوان الصفاء وانغلاقهم، وشطحات الباطنية وغنوصيتهم، وشك أبى العلاء واضطرابه. وصنعوا من ذلك هوية عربية تراثية، يرضون الشيوعية بالصعلكة، والثوريين بالقرمطة، والله أحق أن يرضوه.

١.٣ : والذين يتصورون الحداثة مواكبة للحياة، واستجابة لمتطلبات العصر، وتغييراً فى الشكل الإبداعى، وفى البناء اللغوى، وفى الجمالية وحسب، يجهلون أو يتجاهلون حقيقتها. إنها – مع كلِّ ما سبق – إشكاليةٌ حضاريةٌ. لها جذورها الفنية والفكرية. وهى امتداد لمبادئ منقرضة وتيارات مضمحلة، أفرزتها حضارة مغايرة لما نحن عليه. وهى بكل أطروحاتها الشكلية، والدلالية، ابتدأت من حيث انتهت [السوريالية، والدادية]. ومن ثم لم تكن انبثاقاً ولا حدثاً جديداً. إنها إفراز أوضاع فكرية، واجتماعية، وعسكرية، وفنية، وهى أوضاع لم تكن قائمةً فى الوطن العربى. وما حل بالأمة العربية من نكسات عسكرية، واخفاقات فى المشاريع السياسية، غيرُ كافيةٍ لإفراز ظاهرة فنية فكرية متمردة رافضة كالحداثة. الأمة العربية والإسلامية بحاجة إلى تحرف راشد، يسهم فى إقالة العثرة، ورأب الصدع، وتضميد الجراح، وتأليف القلوب، وبحاجة إلى نقد للذات فى سبيل تدارك ما بلغته من تدهور فى كل وجوه الحياة.

الأمة العربية والإسلامية بحاجة إلى شاعرها، وأديبها، وروائيها لإقالة عثرتها، وبحاجة إلى كلمتها الفنية، تطربها أولاً، وتؤثر فيها ثانياً، وتستميلها ثالثاً، وتحفزها على التفكير الجاد والتصرف الواعى. والمؤلم أن الحداثة بكل أطروحاتها وصخبها لم تحقق شيئاً من ذلك. لقد عطَّلت الكلمة، وحيدت الخطاب. بل دفعته إلى تدمير الذائقة، وإجهاض الكلمة.

ولكى ندخل عالم الحداثة من خلال رؤية واقعية منصفة. نشير إلى أن هناك ثلاثة مستويات، تمثل بمجملها الموقف من الحداثة : [التصنيم، والضرورة، والتجريم]. فالناس فيها، وإزاءها، بين مصنم لها، أو مدعٍ ضرورتها، أو مجرم محرم لها ولأنصارها. وهذه الواحديات فى المواقف توقع فى تبعات التعميم. ولما كانت الحداثة حداثات تتناقض مع الأشخاص ومع الأزمنة ومع الأمكنة. كان لابد من التفصيل ولهذا يذهب "لوفيفر" مؤلف كتاب "ما الحداثة". إلى أنها حركةٌ لا يمكن شجبها بكاملها، ولا الانتماء إليها بشكل غير مشروط. وإنما محاولة طرقها : "على هيئة تساؤل"(٨). وسوف نحاولُ تجسيدَ أبعادها عن طريق التساؤلات.

والمفكرون العرب تختلف مواقفهم من الحداثة؛ إذ أحكامهم غالباً ما تكون جزئية، يمليها ظرفٌ معين أو حالةٌ خاصة، وقليل منهم من يتناولُها ككل. ويحس المتابع فى ظل هذا

التباين فى الظاهرة وفى أساليب مواجهتها أنه بين جزر ومد. والحداثة بكل أطروحاتها قادرةٌ على خلط الأوراق، وإحداث تقاطعات مزعجة كما يقـول "فتحى" و "رشيدة الـتريكى" : [إن جدل الهوية والحداثة شائك، ويزيد تعقيداً حين نلتمس أسس الهوية فى التراث الماضى]. ويمضيان فى سياق تعاطفهمـا إلى أن : [الـتراث إذا لم يقـترن بالتغيير الثقـافى وبحركـة النفـى والتحول والتوجه صوب النظرة المستقبلية يصبـح جثة هامدة][٩]. وبودى لو حددا مفـاهيم النفـى والتحـول، والتغـيير، والمستقبلية. وما القدر المطلوب ثباتـه ؟ والقـدر الممكـن نفيـه ؟ وما الموقف من النص المقدس على اعتبار أنه تـراث ومـاضوى ؟ ومـا وقـع فيـه المؤلفـان مـن اطلاقات غير محددة، وقع فيه من قبلهما أدونيس فى [الثـابت والمتحـول] ذلك أنـه لم يحـدد الثابت قبل الدخول فى عملية التحويل. ولا يمكن لحضارة كحضارة الإسلام أن لا يكون لها ثابت لا يجوز المساس به. ورؤية الحداثيين فى الثابت والمتحول تخالف أىَّ رؤية فكرية متزنة.

والكاتبان "فتحى" و "رشيدة" يدافعان عن الحداثة ويـردان دعـوى فشـل المشـروع الحداثى. ويرفضان الفكر الواحدى، ويحبذان التنوع والنضال ضد القمع، حيث ارتبـط كـل ذلك بممـارسـات سلطـويـة استبدادية، والكاتبـان يردان دعـوة الوحـدة بـالعنف كمـا يراهـا "منير شفيق" ويردان التحديث بالتضحية كما يراها "عبـد الله العروى" ويـردان التحديـث بالعنف – أيضا – كما يراها "أدونيس"[١٠] وإذا كانا مصريـن علـى بقـاء المشـروع بحيويتـه التى يدعيـانها، فما قولهما عما بعد الحداثة ؟ وهل البعدية مغايرة، أو تطور ؟

وهنا لا نجد بدًّا من أن نسـتجيب للتسـاؤلات حـول مـا إذا كـانت حركـةُ الحداثـة العربيـة امتداداً لحداثة تراثيـة بدت ملامحها فى وقت مبكر عند "بشار بن برد"، و "أبى نواس"، وعند "أبى تمام" المثير لكل نقاد عصره، أم أنها امتداد لحداثة غربية منبتـة الصلـة بمحـاولات التغيير فى القديم والحديث، وعندما نتساءل عن الجذور – وهـى غربيـة بـلا شـك وليسـت بحاجة إلى تساؤل – نتساءل – أيضاً – عـن المحدوديـة والشـمولية. فهـل الحداثـة فـى الفـن والأدب فقط ؟ أم أنها جزء من مشروع حضاري متعدد المواقع؟

المستوعبون لثقافة العصر يدركون اعتباطية التساؤل، ويـرون شمولية الحداثـة لكـل وجوه الحياة؛ وإذ لا تكون امتداداً لحداثة التراث. تكون استلاباً وتبعيـة. ثـم هـى بـلا شـك صياغـةٌ جديـدة لكـل شـىء. تراهـا همـاً عنـد الشاعر، والروائـى، والموسـيقى، والرسـام، والمسرحي، وسائر المشتغلين فى شئون الحياة.

ففى الشعر الغربى نجد الهم الحداثى عند "مالارميه" و "إليوت" و "لوركا". وعند المسرحيين تراها ماثلة عند "بيراندلو" و "فيدكايند". وعند الروائيين تراها ماثلة عند "بروست" و "جولس" و "كافكا". وعند الموسيقيين تراها عند "شونبرك".

وهكذا تراها ماثلة فى مواقع متعددة، فنية، وغير فنية. وإذ لا تكون خاصةً فى الشكل القولى، نراها تمتد لتكون رؤية فكرية، رؤية للكون، وللحياة، وللعالم. إنها موقف متسائل، ومضاد، ورافض، ومن ثم لا يمكن أن تنبثق من لا شىء. ولا يمكن أن تكون امتداداً لحداثة عربية، أنشأها الاختلاط، والتفاعل مع الحضارات الداخلة فى الإسلام عن طريق الفتوح. وليست امتداداً لحداثة أملاها الصراع الشعوبى على يد الشعراء المولدين. كما أنها ليست وليدة الصراعات الداخلية فى الفكر العربى بين السلفية والاعتزال. أو بينهما وبين الباطنية، أو الصوفية، كما أنها لن تكون وليدةَ الصدامات الدامية مع القرامطة، والزنوج، كل هذه المتغيرات لا يمكن أن تفرز حداثة بهذه المواصفات وبهذه المآلات التخريبية.

لقد كانت دواعيها فى الغرب مرتبطةً بتلاحق الأطروحات الفكرية، والإغراقِ فى الماديات، وتوثين العلم والتجريب فى كل شىء، واندلاعِ الحروب العبثية المدمرة، ومن أهمها الحربان العالميتان. لقد ارتفعت الغثائية، واستفحل العنف، وغابت الروحانيات وتجسدت الماديات بشكل مثير، وانقطعت الصلة بالمقدس والميتافيزيقى، وأصبح العقل المضطرب، والمنبهر المرجعَ الأول والأخير، وتردت كل الآليات والمرجعيات فى أوحال المشاهد، وتحطم جبروت العقل أمام أسرارٍ مثيرة، أسرار ما وراء الحياة وأسرار السنن الكونية فى المشاهد. وأصبحت الإشكالية أكثر رهبة واستحالة فى استدعاء مرجعيات غير مشروعة، قوامها تراث العامية والأسطورة والخرافة. والشعوذة والسحر والجن. وهكذا تكون مصائر البشر حين يرغبون عن ملة إبراهيم.

وفى الوطن العربى بدت هذه النزعات وتلك الغثائيات، حين تعاقبت الحروب المدمرة، والثورات المتعاقبة، والمشاريع المغرية بوعودها غير المجدية، والشعارات البراقة غير الصادقة، وحين تعرضت الذهنية العربية لأطروحات فكرية، وأدبية متلاحقة، حيثُ تورطت النخب الفكرية بتبنى مذاهب غربية غير ملائمة، ولا تقوم الحاجة إليها. فأين [السريالية]،

و [البرناسية]، و [الدادية]، و [الرومانسية] ؟ وأين [الوجودية] ؟ وأين [الواقعية الاشتراكية] ؟ وأين [البنيوية] وبعدياتها ؟ أين "العقاد" وتحمسه للمذهب النفسى ؟ وأين "طه حسين" وتحمسه للمذهب الاجتماعى ؟ وأين "مندور" وتحمسه للمذهب الواقعى ؟ وأين "عبد الرحمن بدوى" وتحمسه للمذهب الوجودى ؟ وأين "زكى محمود" وتحمسه للمذهب الوضعى ؟ أين العالم وماركسيته ؟ وأين المغاربة وبنيويتهم ؟ مذاهب واتجاهات وتيارات ونزعات وعمالقة هزوا الثوابت وطوتهم الأجداث. كل هذه التيارات، شغلت الساحة، وأثارت العداوات. وفوتت فرص التآخى، ثم انطوت وبقى أثرها السيئ. هذا الارتباك، وهذه الضغوط النفسية، وهذا الاضطراب الفكرى، وتلك الأزمات الاقتصادية، والسياسية، وما أعقب ذلك من نكسات، وانكسارات موجعة أضاعت الرشد، وبلبلت الأفكار، وجعلت الإنسان العربى يبحث عن أشياء تدمر كل شيء أتت عليه، فالحياة لم تعد مريحة، والأمل لم يعد باسماً. وتجيء الحداثة الغربية لتشفى صدوراً مليئة بالحقد والضغينة على مجتمع هو من صنع أيديها.

الحداثة كما يقول "جابر عصفور" : [النقيض الدائم فى الوطن العربى للمشروعات الدينية فى اتباعيتها، والنقيض الدائم للمشروعات الشيوعية فى دوجماطيتها، وظلت على صدام مع المشروع القومي فى تَسلُّطية دولته][(١١)]، وعندما تحمل هاجس النقيض لا يكون لها مشروعها المقبول وبديلها المنقذ.

وهى كما يشير "براد برى" و "ماكفارلن" فى كتابهما "الحداثة" تمثل : "الفوضى الحضارية والفكرية" وتأتى هذه الفوضى نتيجة مواكبتها لتفسيرات شتى عند "ماركس" و "فرويد" و "دارون". ثم عبثية ولا جدوى "الوجودية". ويخلص المؤلفان إلى أن الحداثة [هى الفن المتأتى من عدم الاعتراف بالأمور الواقعية التقليدية]. [إنها الفن الذى ولدته الفوضى اللغوية القائمة على استهجان بعض المظاهر العامة للغة] [إنها فن اللا فن الذى يحطم الأطر التقليدية][(١٢)].

لقد أومأ [جوس كاست] فى كتابه [النزعة اللا إنسانية فى الفن] إلى أن الحداثة لا تعيد صياغة الشكل بل تأخذ الفن إلى ظلمات الفوضى واليأس[(١٣)].

وإلى الرأى نفسه ذهب [فرانك كيرمود] حيث قال وكأنـه يتعقـب مقـولات سـابقة : [وهذا يعنى أن الحداثة لا تأخذ بيد الفن إلى مواطن الإبداع وإنما إلى التهلكة](١٤).

ويراها آخرون إرادة للمعرفة، والهيمنة، وتكريساً لهما، وتحويلاً للمعطيات الثقافيـة والفكرية من الارتكاز على هوية الذات إلى الاهتمام بما "بين الذاتيات"(١٥). والمفكر العربـى لا يجـد أدنـى صعـوبة فى التمـاس وثائق الإدانة من أفـواه الغربيـين ومقلديهـم مـن العـرب، وإذا كان الغربيون أنفسهم يواجهونها بهذه الهجائية، وهذا الاتهام فماذا بقى للذين يكتوون بمياسمها ؟ المثير حقًّا أن المرتكسين فى أوحالها يترنمون بأناشيد التمجيـد والمباهـات، مكرسـين بلاهتهم المعتقة.

وإذا كنا نسلم بالتحديث الفكرى والفنـى؛ مسـايرة للتحديـث المادى، فإننـا نقبـل بالتحديث المحافظ على هويتنا، المحترم لمشاعرنا، المعـترف بإنسـانيتنا المغـايرة لإنسـانية الغربـى الذى نشأ وتربى فى أحضان حضارة أخرى. وتسليمنا بالتحديث مغاير لما يراه "طه حسـين" فى "مستقبل الثقافة فى مصر"، ومغاير لدعوات التنويريين الذين يستبدلون الـذى هـو أدْنـى بالذى هو خير.

وإذا كان الغربى يرفض التقمص العربى، ولا يساوم على خصوصيتـه، فـإن العربـى أحق بالرفض منه. ذلك أن حضارته عريقـة، سماوية، وذات تـراث استـمدت منـه الحضـارة الغربية أهم منجزه العلمى. وبالذات ما يتعلق من هـذه الحضـارة بـالفن القـولى، وهـل أحـد ينازع العربى فصاحته ؟ وهل أحد يقترب من شاعرية العرب ؟ ويكفـى العربـى فخـراً كـون إعجازه بياناً يقرؤه الناس ويتغنـون بـه. لقـد اعـترف المنصفـون الغربيـون بسـطوع الحضـارة الإسلامية على الغرب. وقانون التطور الدولى، عـند "ابـن خلـدون"، أوهـم البعـض بحيـث أَمَرَّه على الحضـارات والعقـائد؛ ومـن ثـم قضـى بـاضمحلال الحضـارة الإسـلاميـة حـيث استهلكـت دورتـها، ومـا عرف أولئك أن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم.

وإذا كانت الحداثة المعنية عندنا تمثلُ ثورةً عارمة على الشكلِ، والبناءِ، واللغة؛ فـإن ثورة الموضوعات فيها تكادُ تكون أعنفَ، وأنكى. وهذا مكمن الصعوبة فى استجلاء الرؤيـة التى نتوخى استجلاءها.

لقد بلغت الثورةُ الشكليةُ، والبنائيةُ، والموضوعيةُ، قمتَّها عند الرومانسيين، والسورياليين، والداديين والتعبيريين.، وهذه الثورات المتعاقبة وضعت القصيدة الحديثة فى مأزق، فهى تتذبذب بين دعوى الاستقلال، وضرورة الانتماء، الاستقلال الشكلى، واللغوى، والموضوعى، والتقطت الحداثة الخيط لتمعن فى التأزيم والانقطاع.

لقد كان للتراث حداثتهُ المغايرة للسائد، ولقانون التماثل. والطوائف الفكرية، والسياسية، والفنية مؤشرٌ على نزوع مبكرٍ لرفض المحافظة. والذين تتاح لهم قراءة الخطابات المتعددة والمتباينة عند الخوارج، والقرامطة، والمعتزلة، والمتصوفة، وعند الشعراء المولدين، والنقاد المتواصلين مع الثقافات اليونانية، والفارسية، يدركون حجم الرغبة فى المغايرة. ولكنها مغايرة محسوبة عند الأدباء، والشعراء، والنقاد، والبلاغيين خاصة، ومدانة عند بعض الطوائف الدينية والفكرية. هذه الحداثة المحسوبة فى الأدب ونقده. تنطلق من التراث وتعود إليه. وتتحرك فى إطار التغيير المشروع، والمطلوب، والحتمي. إنها مغايرة القوي المتمكن من آلياته ومرجعياته. ومع أنها مغايرةٌ أدبيةٌ لم تخرج عن طريقِ الرشد، تصدى لها علماء، وأدباء، وأنتجت مدارس، ومناهج أثرت الفكر والثقافة، ولا يمكن أن يكون ثراء إذا حاولت طائفةٌ إلغاء الأخرى، الثراء فى تعدد الأصوات المشروعة، وفى الحوار الذى يمنح الآخر حق الكلام.

لقد حاول "المرزوقى" فى مقدمته المشهورة تثبيت مواصفات الشكل الشعرى، وأطلق على مشروعه "عمود الشعر"(١٦).

ولربما حمله على ذلك إيقاف الاختراقات الجريئة لأجواء الشعر العربى الأصيل من بشار بن برد زعيم المحدثين إلى أبى نواس رأس الماجنين، وكلاهما يحمل همًّا شعوبيًّا وموهبة فذة؛ حتى أوغل بشار فى الزندقة وأبو نواس فى المجون والمجاهرة، سواء كان هذا الاختراق دلاليًّا، أو شكليًّا، أو جماليًّا، أو لغويًّا.

لقد سخر "أبو نواس" من بناء القصيدة العربية، وسخريته ليست للعبث، ولا للتسلية. إن وراءها منطويات شعوبية، تقصاها الراصدون، وكشف عن أهدافها المتابعون ومن ذلك قوله

عاج الشقيُّ على رسم يسائلهُ وعجتُ أسأل عن خمارة البلد

لقد سخر من بناء القصيدة. وسخر فى الوقت نفسه من المواضعات الأخلاقية، حين عاج يسأل عن خمارة البلد. ولعل أبا تمام من أقوى الأصوات التجاوزية من حيث النسق اللغوى. بحيث أحدث حركة نقدية مغايرة حول مذهبه الشعرى[١٧]. حتى قال أبو عمرو بن العلاء : "إن كان ما يقوله شعراً فإن العرب لم تقل الشعر". وليس أبو تمام وحده الذى ملك الخصوصية. إنَّ لكل شاعر مذهبه الشعرى المثير، كأبى العتاهية، وابن الرومى، والمتنبى، والمعرى، وابن الفارض، وشعراء الطوائف والفرق والأحزاب.

على أن المغاير التراثى لم يبلغ شأو المغاير المغاصر، ذلك أن المغاير التراثى يسمى تجديداً فى إطار قانون الفن، فأبو نواس، وبشار، وأبو تمام، لم يمارسوا الانقطاع بالشكل الذى مارسه حداثيو العصر. وإيماؤنا للمغاير التراثى لإثبات أن محاولات التجديد لم تكن وقفاً على المعاصرة. ووعى الحياة وتحولاتها لم يكونا سمة العصر كما يتوهم البعض.

لقد أومأ بعض الدارسين إلى ملامح الحداثة فى التراث[١٨] وكانت بداياتها مرتبطةً بالزمن، وهى بداية مرحلية محدودة ومقموعة بقوة التراث وحيويته واستجابته لظروفه، وإن كانت الحداثة التراثية قد امتدت إلى الشكل العروضى، والمطالع وبناء القصيدة، وإلى براعة الصياغة، والغموض والوضوح، والصدق والكذب. وعلى ضوء ذلك دخل الحلبة النقدية علماءُ يتنازعون حول شاعرية البيت أو الذات، ومشروعية الخروج على الأنموذج، وشرطه الفنى، وانطوى بعضهم على نفسه، وربط الأصالة بالزمن، وسعى جهده لنفى الشعر المولد. وجاء من أسقط الزمن من حساب التقويم، وارتبط بذات النص، وكل هذا مؤشرٌ على وعى نقدى مبكر وتحرفٍ واعٍ للإضافة والتجديد.

إن التجربة الشعرية الحداثية المعاصرة خرجت عن حدود التجريب المبرر المرتبط بطبيعة الفن الشعرى وشرطه العربى أو الغربى، ولم يكن هناك وعى جيد بمتطلبات العملية الإبداعية، ولعلنا نستذكر الانفلات، والمناقضة فى مصطلح [قصيدة النثر]، وتراجع أساطينها عما بلغته من تحولات دركية. يقول فاضل ثامر : [بدأ الشاعر الستينى يصوغ تجربته الحداثية، ويتعامل تبعاً لذلك بانفتاح يكاد يكون مطلقاً مع مفردات الحداثة فى الأدب العالمي، ويستلهم الكثير من جوانب النزعة الحداثانية "المودرنزم" فى الأدب الغربى][١٩] ومضى [الثامر] إلى التأكيد على أن التجربة الحداثية [لم تكن تجربة منسجمة فنيًّا ورؤيويًّا بشكل كامل .. إذ تتصارع مع الكثير من التيارات والروافد والأصوات الفرديَة داخلَ هذه التجربة][٢٠].

ويخلص إلى القول : [فهناك انتهاك للموروث الشعرى والأدبى وانغماسٌ مسرفٌ فى التجريب الشكلى، واصطناع الهموم والمشكلات الميتافيزيقية والصوفية التى لا تعبر عن تجربة شخصية صادقة. كما كان ذلك يقترن على المستوى الفكرى الرؤيوى بشيوع مواقف الرفض، لأجل الرفض، والاقتراب من موقف نهلستى "عدمى" لا يؤمن بالفعل، والتغيير، والثورة. ويشجع على رفض كل ما هو سائد فى الثقافة والتقاليد والحياة][٢١].

إنَّ استعراض الرؤى حول ظاهرة الحداثة تؤدي إلى مفهوم مؤداه، انطواءُ هذه الظاهرة على نزعة صدامية لكل شىء سابق لها، وإلى انعدام مرجعية وثائقية تدفع عنها الروح العدوانية والرغبة فى التكسير. والحداثة على ضوء ما ذكر رفضٌ وليست حواراً، وتحريضٌ وليست مصالحةً، واستعلاءٌ وليست مؤاخاة، وتجريب وليست تأصيلاً، إنها فى عالمنا العربى المنكوب قطيعةٌ مستمرة، وتجريبٌ متواصل، واستعداءٌ على الأقربين، واستخذاءٌ للأباعد.

٣ـ١ : وعلى كل الاحتمالات، وفى ضوء كل القراءات المحايدة أو المنحازة؛ فإن مفهوم الحداثة يتأسس على الاتباعية الغربية. وهى اتباعية غير راشدة، وغير مجدية، ولا تقوم الحاجة إليها، وليست محايدة مع التراث العربى. وعلى ضوء تبعيتها لا يمكن التعرف عليها بعيداً عن الرؤية الغربية. وحين نروم التجلية لها لابد أن نسير بين خطين متوازيين : النقد، والإبداع. ونعنى بالنقد : التنظير، والتطبيق.

والحداثة التى نعايش طرحها كتابة وإبداعاً، ليست مجردَ محاولة للتعرف على ما يجد على كل الأصعدة، أو للدلالة على نمط معين للتعبير أو التفكير؛ إنها حركة فكرية واعية لأهدافها التدميرية المسخية، ومبيتة؛ لتغيير كل الأنساق الإبداعية، والدلالية، والفكرية، وإلغاء مفهوم الثابت، والمقدس، ومن ثم أمعنت فى نفى الأصل والتأصيل، وغيبت الذاكرة، والحداثة الغربية المتبعة نسلت إلينا عبر قنوات متعددة، مهد لها أساطين التنوير المستغرب فى الوطن العربى. والراصدون للحركات الفكرية المشبوهة يذكرون شبلى شمِّيل، وسلامة موسى اللذين تعهدا بنشر الفكر المادى الثلاثى : الماركسى، الداروينى، الفرويدى.

ويذكرون عبد الرحمن بدوى الذى تعهد بنشر الفكر الوجودى، وعدّ نفسه وجوديًا عربيًا، وترجم لنفسه فى الموسوعة الفلسفية كأول وجودى عربى يعى انتماءه للوجودية. ويذكرون لويس عوض، ومحمود العالم اللذين تعهدا بنشر الفكر الماركسى ونجحا فى تفريخ خلايا ماركسية انقطع عنها نبض الحياة بعد سقوط مرجعيتها، ويذكرون صادق جلال العظم الذى استدبر قبلة المسلمين واتجه صوب العلمية المادية، والتقانة، متصوراً تعذر إمكانية الاستفادة من حضارة الغرب المادية دون الأخذ بحضارتها الفكرية، وفى سبيل ذلك كتب فى مواجهة الرأى العام الإسلامى. وأقرب شاهد على صداميته دفاعه عن سلمان رشدى وروايته " آيات شيطانية". ويذكرون زكى نجيب محمود الذى راهن على الفلسفة الوضعية وقضى نحبه فى تكريس هذه الفلسفة. ويذكرون طوائف من المفكرين والفلاسفة والمبدعين الذين بدت ثمار التنوير فى عطائهم الفكرى والإبداعى. وبخاصة السرديين من أمثال نجيب محفوظ، واللاحقين لأولئك ممن يباهون بحركة التنوير المتشايلة مع التنويريين فى القرون الوسطى. كل أولئك يعدون بعض القنوات التى نفذت من خلالها الحداثة الغربية، وبعض أولئك يبررون تعلقهم بالحضارة الغربية بحرصها على المغايرة والاكتشاف؛ ولهذا يذهب أدونيس فى سبيل النقد والسخرية إلى أن الحضارة العربية تفكر بالموروث وبقوته، ويمضى إلى أسوأ من هذا، فيصف العربى [بالوارث أو المقتبس] مما يؤكد غيابه. وأدونيس الذى يعد من سدنة الحداثة يهجو أمته بلسان المستشرقين، يقول ما قالوه مدعياً تجاوزيته إلى المغايرة والاكتشاف(٢٢)، تراه فى لهاث مستمر وراء كل بارق، وتحت كل راية تعلن الحرب على ثوابت الأمة ومقدساتها، يؤازره "أبو زيد" فى أطروحاته التنظيرية والتطبيقية و "أركون" فى رؤيته المغايرة للحضارة الإسلامية، ومن قبل أولئك الهالكان : لويس عوض وفرج فوده فى علمانيتهما الاستفزازية، ومع صخب المناقض تتداخل خطابات [الحدثنة، والترثنة]، الأمر الذى حول الساحة الفكرية العربية إلى مناقضة مستمرة.

وعلى خطى أدونيس يسير يوسف الخال الذى ينطلق من مباهاته بالحداثة، بدعوى أنها مجردةٌ من الزمن، مرتبطةٌ بالحياة، معبرةٌ بغير المألوف، خارجةٌ عما سلف. ومن عجب أنه يدعى خروجها من داخل التراث لا من خارجه(٢٣)، وتلك فرية تضليلية، وشنشنة مألوفة، لترويض النفوس، فحركة التنوير استلاب لمناهج الغرب فى مواجهة الكنيسة، والعلمانية ثمرة

التنويريين العرب، إنها تعنى عزل الدين عن الدولة، وعن المجتمع، ومثلما يدعى الحداثيون مواجهتهم للتقليديين. يدعى العلمانيون مواجهتهم للحكومة الدينية، وقبولهم بالحكومة المدنية، والإسلام دين ودولة، وليس شرطاً عنده أن يضع حكومة دينية تشبه [ولاية الفقيه] أو [سلطة المتدين]؛ المهم عنده تطبيق الشريعة القائمة على العدل، والحرية، والمساواة، والمشورة والحكم بما أنزل الله، والأمر بالمعروف، والنهى عن المنكر والنصح للأمة والسعى فى مصلحتها تحت أى سلطة : ملكية، أو جمهورية، اختيارية، أو انتخابية ، مؤسساتية أو فردية، الإسلام يحمِّل الوالى بالغلبة، أو بالاختيار، الحكم بما أنزل الله والرد إليه وإلى رسوله عند التنازع، ومن ثم فالإسلام لا يهتم بشكل الحكومة وإنما يهتم بممارستها. وادعاء أن محمد عبده، وجمال الدين الأفغانى، ومحمد رشيد رضا، من التنويريين بمفهومه المعاصر جناية على مشروعهم الفكرى، والدعوى بأن محمد بن عبد الوهاب طائفى رجعى جناية على سلفيته القائمة على التصفية، والتربية، والامتثال، والأخذ بالكتاب وصحيح السنة دون تعصب لمذهب أو طائفة، والادعاء بأن السلفية ضد العقل بهتان عظيم.

ومن ثم فإن ظاهرة الحداثة، وحركة التنوير، والعلمانية، تتناغم مع الطارئ، ولا تنطلق من الواقع؛ لأنها ضد الأسلمة. والخطيئة الكبرى التى خلفها الحداثيون والتنويريون والعلمانيون ما أحدثوه من فجوة سحيقة عزلتهم عن الرأى العام؛ وحرمت النخب الفكرية من التواصل مع الجماهير وتحسس مشاكله وإدراك معاناته. هذا الانفصال عطل الأثر، وأنشأ جفوة وفجوة بين النخبة والأمة. إذ كل الطرح المتداول لا يمس مشاكل الأمة ولا تقوم الحاجة إليه، ولا يتناغم مع همومها. والنخب العربية تتصارع بمعزل عن الأمة؛ والحداثة بكل مستوياتها تتفق مع هاجس العلمنة، والتنوير، والتغريب الثقافى، وهو تغريب لا يعيه الرأى الغام، ولا يرضاه. فالأمة مع تراثها، ومع أمجادها، ومع ماضيها ومع تاريخها المجيد وأبطالها الشرفاء، ومع عقيدتها وما أنتجته من حضارة؛ والأمة لا يمكن أن تثار إلا من خلال عواطفها الدينية وقوميتها، ألم يقل المرسلون : ﴿يا قومنا أجيبوا داعى الله﴾ [الأحقاف : ٣١] والإنسان متدين بطبعه. وهو ما أشار إليه المصطفى بالفطرة والولادة عليها، والدليل على ذلك أن الخطاب الإسلامى على الرغم من تعدديته وفداحة أخطائه أقدرُ على تحريك الشارع الغام، وسرعة التغيير، ولو أن النخبَ الفكرية روضت هذا

الخطاب، وهدأت من روعه، وتداخلت معه، ورشَّدته، ووضعت إمكانياتها الثقافية لتوعيته وتنويره وتمكينه من الحوار واستبعاد الصدامية والتنازع؛ لكان فى ذلك خير كثير، لكنها بعدائيتها واستعدائها وصداميتها، وضربها لمقدس الأمة وعقيدتها أسهمت فى تأجيجه واستفزازه وتحريضه على التدمير. لقد رضى الإسلاميون المعتدلون، والواقعيون، معايشة العلمانية ولكنهم رفضوا ممارسة بعض رموزها للاستفزاز والنيل من مقدسات الإسلام؛ ومن ثم يتحمل الحداثيون العلمانيون والتنويريون قسطاً كبيراً من مسئولية العنف والصدامية التى نستنكرها من بعض الإسلاميين، كما لا نقبل نسبة أى عنف للإسلام النصى؛ إذ الإسلام لا يتحمل أخطاء من ينتسبون إليه ويخطئون فى تفسيره، وإذ بلغت الدعوة التنويرية الاستشراقية. العلمانية حدًّا مرضيًّا لهذا الثالوث، جاءت نغمة جديدة تمثلت فى عقلنة الإسلام وأنسنة نصه المقدس، وظهر ما يعرف تجوزاً بمعتزلة العصر، وسمة هذه العقلنة لا تنهض بالنص من خلال إضاءة النوازل لعتمة فضاءاته الدلالية، وإنما تقوم بتهميش النص أو تحريفه والارتباط بالمادية والعلمية والتجريب والمشاهد، معلنة خرافة الغيب مخلِّصة المرجعية من كل نص مقدس. وهذه المكيدة الماكرة ركست العقلية المعاصرة فى وحل المادية، ولم تكن امتداداً للعقلية الاعتزالية التراثية كما يتوقع البعض. إنها استلاب للعقلية المادية الملحدة. ومع وضوح الأهداف وانكشاف النوايا وتجلى الرغبات، ينهض هذا التحرف المحكم والمخادع ليدرج نفسه ضمن صراع [التقليد والعصرنة]، وقد تطرح مصطلحات أكثر إغراء من هذا، فيقال : إن القضية ترتبط بـ [التقنوية ضد التقليدية]، وكأن [التقانة] لا تتحقق إلا فى ظل عقلية منفصلة عن وحى السماء، وفى سبيل تأكيد تلك المادية تُطرح قضيةُ التخلف العربى، والحاجة الماسة إلى التغلب على تلك الإشكالية، ووضعها أمام معادل ماكر : فإما الإسلام والتخلف، وإما العلمانية والتقدم، وكأن الفكر الإسلامى سبب فى التخلف. وكأن الحاكمية الإسلامية تأصيل لهذا التخلف، وكأنَّ تاريخ المسلمين وتاريخ خلفائه - كما قرأه فرج فودة فى "الحقيقة الغائبة" - هو الأنموذج للرؤية السياسية الإسلامية. ومع انطفاء الوهج الحداثى، وتراجع البنيوية، وقيام البعديات وارتباك العقلية المادية، وسقوط الشيوعية، وفشل المشاريع القومية، والوجودية، وانكشاف الهدف التنويرى، مع كل هذا، نرى الحداثيين الشباب يعيشون فترة من التشنج والحماس لكل طارئ، وسرعةُ

الاستجابة عندهم والاندفاع الأهوج وراء كل ناعق، وضحالةُ الثقافةِ لم تمكنهم من فهم الطارئ وإدراك غاياته، وفى ظل الاهتياج الأعزل تقف لهم على تجارب فكرية وإبداعية وسلوكية فجة ليست منتمية، فيها نزوع عدمى، وشية رمزية، وشائبة سريالية، وملامح عبثية وجودية، وأشياء أدونيسية، ويصاحبُ كلَّ ذلك لجاجةُ تدعى الاستقلال والابتكار.

لقد أنتج أدونيس آلاف العباءات ووزعها بسخاء على السذجِّ والمبتدئين، وعشاقِ الأضواءِ، ومريدى الصخب، ومحبى التنازع، يقول أمل دنقل عن هؤلاء :

[تقرأ لهم فلا ترى لا واقع أقطارهم ولا الواقع العربى كله](٢٤). وسلاطتهم كفت أيدى النخب عنهم حبًّا للسلامة وإيثاراً للعافية. فكان لأولئك مثلما لبعض الحشرات من إفراز نتن منفر يساعدها على حفظ النوع.

وأساطينُ الحداثة العربية من أمثال أدونيس، يوسف الخال، وسعيد عقل، ومحمد الماغوط، ليسوا - كما يدعون - استقلاليين فى طرحهم الحداثى نقداً، وتنظيراً، وإبداعاً.

لقد ربطوا أنفسهم طواعية بالحداثة الغربية، وأصاخوا لها بكل أدب وتبعية، وكتاب يوسف الخال "الحداثة فى الشعر" يكشف عن أدق تفاصيل التبعية، وإن ادعى أن الطارئ على الشعر العربى تعلمه مع رفاقه بالمعرفة والخبرة وعلمه بالقول والفعل(٢٥)، وليس بدعاً فى إطار اللجاجة أن يرى الشعرَ بمواصفاته الحداثية عالميَّ الصفةِ والمستوى، وذلك بعض الادعاء العريض الذى لا يصمد أمام المساءلة ولا يقدم الشاهد. وكل من يَجْمعون بين الإبداع والكتابة من الحداثيين، يدينون أنفسَهم بما تركوه من وثائق لا تحتمل التأويل، ولك أن تقرأ لصلاح عبد الصبور، وعبد المعطى حجازى، وغالى شكرى، ونصر حامد أبو زيد؛ ولك أن تقرأ ما كتبه أشياعهم عنهم. ولك أن تقرأ سعيد عقل ودعوتَه الفجة إلى العامية اللبنانية، والكتابة بالحروف اللاتينية، حيث زاد على دعوة عبد العزيز فهمى دعوةً إلى العامية الإقليمية، ويتلقف تلك الدعوة فلولُ الصليبيين من حوله، ولك أن ترقب تَحَرُّك أدونيس فى كل اتجاه، وحضوره الفاعل ، وتفشيه فى كل وسائل الإعلام، وتعمده للاستفزاز والمغايرة، بحيث أصبح رمزاً أكثر بشاعة من أى رمز آخر؛ إذ لا تذكر الحداثة فى

كل مستوياتها إلا ويذكر أدونيسَ، القادحون، والمادحون، يجدون فى ذاته مجالاً لتعزيز موقفهم، هذا الإنسان المثير، والمذنب، يعلن فى [بيان الحداثة] عام ١٩٧٩م أنه لا يمكن تحديد ماهية الحداثة؛ لأنها إشكالية معقدة، وهذا الطرح يتيح له فرصة المراوغة، وعدم الاستقرار، واللعب بعواطف السذج والمبتدئين، ولو قرأت تراثه العريض لخرجت بانطباع واحد فقط مؤداه : أنه تخريبى ليس غير، لا يريد لهذه الأمة أن تقيل عثرتها.

والتبعية المستفحلة، والتدمير المتعمد، والشعور بالذنب، حفزت بعض المحتفين بالأصوات الجديدة إلى مراجعة الحساب، ومحاولة وضع ضوابط لتهدئة الاندفاع وحفظ ماء الوجه، ومع المباهات وادعاء الاستقلالية لا يجدون معرة من تحديد المرجعية الغربية. فهذا [جبرا] يؤكد اتصال حركة الشعر الجديد بحركة الفن الحديث فى أوربا[٢٦]، وهو تأكيد للتبعية من شاهد عصر يعد من العدول فى هذه الأمور.

وحين تكون الحداثة استنساخاً لحداثات أخرى واستجداءً من موائد الغرب، تواجه فى تخطيها بعض العقبات، ومن ثم نجد [الخال] يَعُدُّ من عقبات الحداثة : حدود اللغة، وأساليب التعبير. والخضوع لهما – فى نظره – يجعل القصيدة مبذولة جامدة آلية، ويخلص إلى القول : [ومن يعرف ماذا يريد أن يقولَ فيقولَه هو ذاتُه بقصيدةٍ لا يكون شاعراً ولا يمكن أن يكون]. وقد أذعن للعقبات أو حاول التصالح معها بشىء من التنازل، ولكنه اشترط التطويع، وفرَّقَ بين الخضوع، والتمرد والتطويع[٢٧] لقد مارس المراوغة، والمخادعة، على عادة المنظرين، وهذه التبريرات المخادعة أدت إلى تنامى الرؤى عند أساطين الحداثة، وتناغمها. فالحاوى ينادى بالعودة إلى الفطرة وحال العرى. وأدونيس يؤكد على الاختيار الجديد حتى فى العقيدة محدداً ذلك بقوله : [نمضى ولا نُصغى لذاك الإله، تُقْنا إلى رب جديد سواه]. تبارك الله عما يقول. فالحداثة إصغاء طوعى لنداء آخر يؤكد الخلوص من كل سلطة ومن كل ماضوى، حتى العقيدة، وحتى الإله، وهذا قولهم بأفواههم لا نفترى عليهم.

والذين طرحوا مصطلح "ما بعد الحداثة" كانوا يتوقعون انحسار ظلِّها، وهم بذلك يمارسون السخرية بمنجزها، بقدر ممارستهم السخرية بخصوم الحداثة، وهو نوع من تخريب البيوت بالأيدي، وقد قام "بيتر بروكر"[٢٨] بجمع مقالات لعدد من الأدباء والمفكرين الغربيين سعياً وراء تجلية [الحداثة وما بعدها]. وطبيعةِ هذا التحول ومسوغاتِه، بحيث يرى

هذين المصطلحين من الظواهر التى تميز الثقافة [الأنجلو أميريكية والأوربية فى القرن العشرين]؛ وهو يتساءل عما إذا كان مصطلح "ما بعد الحداثة"(٢٩) صورة جديدة من "الحداثة" أم أنه مجرد "موضة"؛ المؤكد أن هذين المصطلحين تم فهمهما جيداً فى إطار الحضارة المنتجة، وهى حضارة لها رؤيتها الجمالية، والفكرية، ولها قدرتها المرنة على التحول السريع.

أما فى العالم العربى فالأمرُ مختلفٌ جدًّا. ذلك أننا نعيش مرحلة التصنت خارج قاعات الفعل الحضارى، وكأننا من مسترقى السمع، نلتقط الكلمة فننقلها بالإضافات التى نتوقع ارتباطها بالمنشأ. ومن ثم نمارس المسخ المزدوج فى الذات وفى الطارئ معاً، ولا نجد أدنى فرصة للتأصيل ومراجعة النفس فى سبيل النقد الذاتى المشروع، والبحث الذاتى المستقل ومساءلة الآتى عن هويته ومنطوياته. وأود هنا تلافى الاطلاقات الحداثية كقولهم "ذهنية، التحريم والتجريم" و "الفكر الظلامى". فالأمر لم يعد ذهنية، إنه رصد للواقع يؤدى فى النهاية إلى الإدانة. إننى أرصد لأطروحات متعددة متناقضة ومتناحرة، فالحداثة، والعقلانية والعلمانية، والإسلامية السلفية، والمتصالحة، وكل الأطروحات بين يدى ولم يعد الأمر خفيًّا، نجد بعض ذلك عند الجابرى، وحنفى، وعمارة، والعظم، وطرابيشى، وأنطون المقدسى، وفهمى جدعان، وهويدى، وأبو زيد، وجارودى، وأركون، والغزالى، ووحيد الدين خان، والقرضاوى، والبوطى، وغير أولئك كثير، وكل هذه الأطروحات تتذبذب بين التجريم، والتخوين والتأثيم والمصالحة، ولا أحسب الحسم يأتى إلا فى الرجوع إلى المنابع الأولى والانطلاق منها دون الالتفات لأى طرح لا يسلم لها.

وبصدد الحداثة كأطروحة نجد الكتاب الغربيين أنفسهم يختلفون حول انطفاء وهجها، وظهور ما اصطلحت عليه الأغلبية [بما بعد الحداثة]، ولعبة [البعديات] حيلة بلهاء، للخروج من المآزق التى يؤدى إليها الاضطراب، وعدم الاستقرار، يقول "ما لكم" ورفيقه [صدر فى درسدن فى عام ١٩٩٠م كتاب بعنوان [رحيل الحداثة] حيث أخذ الجمهور الأدبى الألمانى يشعر بالغثيان تجاه هذه المصطلح(٣٠). وهذا الاختلاف عند العربيين أنفسهم يصم الفكر العربى بالتجريم، والتأثيم، والتخوين وذهنية التحريم، ومن ثم لا يكون هذا التناقض وقفاً على الفكر العربى.

"والبعديات" خلوصٌ من المآزق، [فالبنيوية] عاشت عصورها الذهبية، وأصبحت كالخمرة المعتقة، لعبت فى رؤوس كثيرة، ولكن الشاربين أدركهم الصباح، والصحو، فتحولوا كتحول رويعى الشويهة والبعير، وللخلوص من هذه الاخفاقات طرحوا مصطلح "ما بعد البنيوية" حين خذلهم أسيادهم، ومع أن التغيير مطلوبٌ، والتحرفَ للأفضل سمةٌ حضاريةٌ، إلا أن الدخول الأبله يحمل على الخروج الأبله، والمشهد الثقافى العربى والإقليمى يقدم الشاهد تلو الشاهد، لقد عشنا فى ضجة البنيوية، ورتب كثير من مثقفى السماع أوراقهم لتلائم هذه [الموضة] مدعين قدرتهم عليها. وما أن تجاوز الغرب هذا المصطلح، وعايشهم من يعرف دخائلها، راح أولئك يعلنون انتقالهم من البنيوية إلى النقد الثقافى، وعما قريب سنسمع بتحولات بلهاء، وهكذا كان الذَّواقون، ولكنهم مع هذه الهزات العنيفة المخلة بالمصداقية بدون ذاكرة؛ ولو كانوا بذاكرة لاتعظوا بأنفسهم، وخجلوا من الدخول فى عباءات الآخرين.

-٣-

٣.١ : والحديث عن "الرؤية" بعد الحديث عن [الحداثة] وقبل الحديث عن "النص"، و "التشكيل" يحمل على شىء من التردد حول حدود فضاءات الإشكالية، [فالرؤية] تكون فنية، وتكون دلالية لا تبين إلا من خلال النص وطريقة تشكله، والإحاطة بكل التحولات المشروعة وغير المشروعة تفضى بنا إلى تداخلات قد تكون مخلةً بالمنهجية، على أننى وأنا أحاول تأطير الإشكالية أحس بأن من حق القارئ أن يظفر بكل ملابسات الموضوع، وما أرجوه أن يتبين القارئُ أبعاد المشكلة ومتطلباتها لكى أجد عنده بعض العذر فيما يمكن تسميته بالاستطرادات والتداعيات البعيدة. وقراءتي لن تكون حيادية، وتلك فى حد ذاتها إشكالية.

إننا حين نتحدث عن "الرؤية فى نص الحداثة" نضع ضابطين : - الأول نعنى بالنص "الإبداع الشعرى"؛ إذ هناك نصوص حداثية سردية لها رؤيتها. ونعنى "بالحداثة"

ما نراه مغايراً للتجديد، والتحولات المشروعة فى الشكل وفى المضمون؛ إذ هناك مستويات تعتبر حداثية تلتقى فى وسطيتها، بالمعاصرة، والتحديث والتجديد، وإذا كان ثمة نص حداثى أو أكثر له مشروعيته، فإن هذا – وإن عنانا – لا يغير الموقف من الحداثة التى نقف منها موقفاً ضديًّا، ومن ثم فإننا قد نتعامل مع هذا اللون من النصوص باعتبارها تجديداً لا حداثة؛ " فالحداثة " – إذاً – مغايرة للمعاصرة والتجديد. وإن كان المفروض ألا نتعامل إلا مع الحداثة الفكرية المغايرة، ومع النص المنقطع لنؤكد مشروعية الضدية.

وحديثنا عن مضامين النص الحداثى، يحفزنا إلى تحديد مضامين المصطلح، قبل استجلاء مضمون النص، وإذ فرغنا من التوطئة للحداثة، نأخذ بأطراف الأحاديث عن مفردات العنوان؛ هناك مصطلحات : "الرؤية" و "الرؤيا". والدارسون يخلطون بينهما. مع أن الجذر لكل منهما واحد كما يقول ابن فارس فى الأصل الواحد، والأصول المتعددة للجذر اللغوى، ومع هذا فالجذر هنا يعنى دلالة مغايرة :

فالرؤيةُ إدراكُ حسى.

والرؤيا إدراك حدسى.

وكلتاهما مهمة للشاعر، وبدونهما ينطفئ الوهج الشعرى ويفقد ألقه وقابليته للبقاء، ولكن [الرؤية والرؤيا] ذواتا مستويات تقعد بهما الموهبة الفجة، والتجربة المتسطحة، والثقافة الضحلة، وتعمُّد المعايرة لذاتها، وتنهض بهما الإمكانيات المناقضة لما أشرنا إليه من موهبةٍ، وتجربة، وثقافة، ومغايرة حتمية.

ولسنا على يقين من قدرة الحداثى المبتدئ المبهور ومن قدرة الحداثى المستلب غير المؤصل على توفير رؤية مدهشة مبهجة. فإمكانيات التألق – والحالة تلك – غير مواتية. يقال : [الرؤيا]، و [الرؤية]، و [الموقف] و [التجربة] و [المضمون] و [الدلالة] ويقصد بها معنى واحداً مع شىء قليل من التفاوت. والنص الحداثى أياً كان نوعه يحقق [الرؤية]، ويعكسها جلية واضحة متى اكتملت فيه النوازع الحداثية، ومتى كان الحداثى يحمل الهم، ولا تستهويه بوارق التحولات والمتغيرات، إن هناك أدعياء ليسوا فى العير ولا فى النفير يمارسون مسخ أنفسهم، ومن ثم لا يقدرون على التأصيل لنوازعهم، وهؤلاء زبد تجفوه

الأذهان المتلقية ولا تقيم له أدنى وزن، ومن اختلاط الرؤية عندهم مباهاتهم بالحداثة، ورفضهم تحمل تبعاتها الفكرية والفنية، ومزايدتهم فى المواجهات النقدية، وكأين من دعى يباهى برموز الحداثة المنحرفين، حتى إذا أمسكت به متلبساً بخطيئته، قال بكل فجاجة : لا مزايدة على العقيدة، ولا مزايدة على التراث، وهو مع المزايدين قلباً وقالباً.

هذه النوعية من الحداثيين منبوذة من الطرفين، فلا مكان لها عند أساطين الحداثة الفكرية المنحرفة، ولا قيمة لها عند المجددين الذين يعون : كم هو الفرق بين الحداثة الفكرية المنحرفة، والتجديد المساير لحركة الحياة السوية.

ومما هو مسيء أن هذه الفئة هى التى تشغل الساحة، وتغثى النفوس، وتضيع على نفسها وعلى غيرها فرصة الأداء الواعى، والتفاعل المثمر، مع المستجدات، وقد يلجئها إلى هذا التلون الحربائى قوةُ الرأى العام، وتفهمُه لمستويات الحداثة. وهذا التذبذب المشين يذكرنى بقوله تعالى : ﴿وإذا لقوا الذين آمنوا قالوا آمنا وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مستهزءون﴾ [البقرة : ١٤]. والكلمة مسئولية، وتداولها يحدد الموقف من مضامينها، وعلى الإنسان السوى أن يعلن موقفه ولا يدارى فيه ولا يداهن.

ومثل هذه النوعيات يهرفون بما لا يعرفون، ويدعون مالا يقدرون على تمثله، وفَرَقُهم من سياط الرأى العام يكرس مسخهم، فلا هم مع الغاوين فيفرغ منهم، ولا هم مع الصالحين فيركن إليهم. والإنسان السوى يحترم الخصوم المعتزين بآرائهم، ويحقر الخصوم الجبناء المداهنين.

وتلك الفئات المتلونة من معوقات الحركة الفكرية والأدبية؛ لقد أعلنتْ طائفةٌ من المفكرين موقفها من الدين، والأدب، فأراحت واستراحت، وسهل تصنيفها، وحدد الموقف منها(٣١).

وحين نعود إلى تحرير المصطلحات، وتقصى جذورها الوضعية يتبين لنا أن :

الرؤيا : ما يُرى فى النوم، وقد تطلق على أحلام اليقظة.

والرؤية : ما تراه العين، وقد تطلق على ما يراه الإنسان إزاء الأشياء وإن لم تكن حسية.

والفرق بين [الرؤيا والرؤية]. أن الرؤيا مختصة بما يكون فى النوم، على حين أن الرؤية مختصة بما يكون فى اليقظة. فالرؤيا بالخيال، والرؤية بالعين، والرأى بالقلب(٣٢)، والنسبة إلى الرؤيا "الرُّؤْوى" وإلى الرؤية "الرُّؤْيوى".

إذاً [فالرؤية] هى المشاهدة بالبصر، وقد يراد بها العلم مجازاً، وإذا كان مع الإحاطة سميت إدراكاً، وإذا أطلقت الرؤية على المشاهدة بالنفس سميت حدساً(٣٣)، و [الرؤيـة] مجـال بحثنا هى التى يفضى بها المبدع ويسجلها قولاً فنيًّا مرسلاً إلى المتلقى.

يقول الدكتور محيى الدين صبحى : [أما الرؤيا فى الشعر ـ فى نظرى ـ فإنها تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسر الماضى ويشمل المستقبل](٣٤) ويعضد قوله برؤية أرسطو فى موازنته بين [التاريخ والشعر]، فـ [التاريخ] يروى ما حدث، و [الشعر] يهتم بما يمكن أن يحدث، والحديث عن [الرؤية] يدفعنا إلى التماس الخصوصية والشيوع، فهل الرؤية فى النص الحداثى، حق خاص لهذه الطائفة من الشعراء أم أنها شائعة، مشاعة.

يبدو لى ألا خصوصية فى [الرؤيـة]، وإن كانت فى بعض مراحلها غريبة مثيرة، وغرابتها وإثارتها من إمعانها فى الانقطاع لا من بكارتها وانبثاقها على غير مثال، ولا من إيجابيتها، فالشاذ فى سلوكه يكون مثيراً، ولكنه لا يكون جديداً ولا حميداً.

والمؤازرون لقيم الحداثة، يغرقون فى المباهات، ويوغلون فى الادعاء، لقد تحولت [الرواية] عندهم من الأداء المعرفى إلى الرؤيا والحلم، والميتافيزيقا، والمتعة. إنها عندهم التسامى فوق الأرض والواقعى، والتلاحم بالمثالية والصوفية والجمال، وفى هذا السياق البلاغى ينفى أدونيس ارتباط الحداثة بكمية المتغير الشكلى. إنها عنده رؤيا تحس الأشياء إحساساً كشفيًّا، وجاء تفريقه بين [العقل والمنطق] من جهة و [الخيال والحلم] من جهة أخرى فى وقت مبكر(٣٥)، ويرى أن رؤية غير الحداثيين تعبير عن العالم، ورؤية الحداثة خلق للعالم، رؤية تخترق الواقع إلى ما وراءه، رؤية ثورية على كل أشكال السلطة.

والمباهات المتساندة، والمتشايلة حول إيجابيات الرؤية الحداثية لن تحول دون اتخاذ منهج قائم على رؤية شخصية أتيح لها أن تستكنه الرؤى المتعددة للحداثة، وأن تسبر أغوارها، وقد يجنح المنهج إلى إفساح المجال للرؤى النقدية للمؤثرين وللبارزين، عبر أربعة مستويات : الإبداع، والنقد، والتنظير، والتاريخ. والنص الإبداعى الحداثى له رؤية دلالية، وشكلية، ولغوية، وهو متفاوت فى مستويات هذه الرؤى، وقد يَهِمُ بعض النقاد فيرى نصًّا لا علاقة له بالحداثة حداثيًّا. وقد ينعكِسِ الوهم فيرى الحداثى غيرَ حداثى.

وسيكون تناولنا [للرؤية] فى النص الحداثى من خلال مستويات النص الدلالية والفنية، المشروعة وغير المشروعة، المعقولة واللا معقولة، ولن يكون الانتقاء النصى عشوائيًّا فى كل الأحوال، ومن ثم فسأعتمد على العينات الممثلة لكل المستويات الدلالية والبنائية على اعتبار أن [الحداثة] متعددة المفاهيم. وقد أشرت من قبل إلى أن لكل فترة حداثتها، ولكل جغرافية فكرية حداثتها، ولكل حداثى تصوره للحداثة، والناقد الباحث عن الحق يضع فى اعتباره تلك المستويات لكى يتقى ظلم الآخرين. ولكن الآخرين أنفسهم يقعون فى الريبة حين لا يحددون حداثتهم وحين لا يواجهون رموز الحداثة الملحدة العابثة.

وحين نبحث عن رؤية تواصلية فى النص الحداثى لا نكاد نظفر إلا باليسير؛ إذ هو فى الغالب نص تجريبى - كما يقول محمود درويش - يتملكه الشطح والاغتراب، ويفقد الضابط ويقع فى التسيب والركاكة، ويضيف : [لا أستطيع أن أجادل كثيراً فى الدفاع عن مساوئ الشعر الحديث](٣٦) ومحمود درويش شاهد من أهلها، وامتعاضه من التسيب والانفلات معزز بآراء أخرى.

ونزار قبانى الذى قعدت به الرؤية، وطارت به الموهبة يمتعض من هذه الردة الشعرية حيث يقول : [أشعر بالقلق أمام هذه الظاهرة التى تريد باسم الحداثة أن تغسل ذاكرتنا الشعرية]. ويمضى يبحث عن المسئول عن عملية التخريب، ويحددها بأقلية جاءت من الفراغ والعدم واللا شىء(٣٧)، وفى قصيدة له هجائية يَعُدُّهم [جنساً ثالثاً] على اعتبار أنهم ليسوا من الشعراء وليسوا من الناثرين.

ونزار شاعر، توصيلى، جمالى، موسيقى، لا تحلو له هذه الاغراقات الباطنية، ولا الانقطاع اللغوى ولا الخفوت الإيقاعى. ومع تعطيل لغة الكلام عند أساطين الحداثة وشداتها، نمنى بما هو أشد من الانقطاع وأنكى. إن هناك الشطح فى [الرؤية] بحيث يرينا الشاعر ما لا نتوقع رؤيته، ويسمعنا ما لا نتوقع سماعه، وقد يبلغ الشطحُ حدَّ الإحالة، فلا يكون سماع ولا تكون رؤية، مع أن الشاعر يقول، ويلح فى القول. [وللرؤية] ارتباطاتها ومنطلقاتها، ولا مشاحة فى التعدد، ولا فى التلون، ولا فى الشطح المبرر. المشاحة فى إلغاء المتلقى من الذاكرة، وتحول المبدع إلى مرسل لا يعى ومتلق لا يفهم، وإذا بهرتنا إبداعات عمالقة الحداثة كالبياتى ودنقل على سبيل المثال فإن هذا الانبهار لا يلغى قدرتنا على التمييز بين الغث والسمين، والأصالة والادعاء.

والرؤية في سياق التعدد، والتلون، قد ترتبط بالحياة المعاشة، وبالأناسي المخالطين، وبالأحداث المباشرة من قبل المبدع أو من قبل الأشياء المؤثرة عليه. وقد تباين الحياة بوصفها واقعاً معاشاً؛ لترتبط بتصور المبدع للحياة وللوجود، وهنا تتجاوز الطاقة الفنية المعاش إلى المؤمل؛ ليندرج النص ضمن الرؤية الفلسفية التخييلية.

أدونيس حدد عناصر التجربة : بالرؤيا، واللغة، وطريقة التعبير، ومنطلقه مغاير لمنطلقات الملتزمين بأى اتجاه، وليكن.

الواقعية الاشتراكية "مثلاً كما هى عند الدكتور محمد مندور، ومحمود العالم فى مصر، أو عند حسين مروة فى لبنان بوصفهم نقاداً واقعيين، وكما هى عند البياتى، وحجازى بوصفهم مبدعين. التجربة عند أولئك واعية، وعند الحداثيين المغرقين باللا وعى غير واعية. إنها ضرب من التيه، ولون من العبث.

[والرؤية] – أى رؤية – متأثرة إلى حد ما بمصادر الإبداع، وللنقاد فى ذلك آراء متضاربة حول "حالة" المبدع لحظة الإبداع؛ فهل الشاعر يستوحى أو يخلق ؟ وهل من قوى غيبية مساندة، أو قوى عقلية واعية ؟ بمعنى هل الإبداع عمل يمارسه الشاعر بوعى ؟ أو هو إنفاذ لا إرادى من خلاله ؟ وعلى كل الأحوال فالنص متضمن لتصور، سواء جاء بوعى، أو بغير وعى؛ والشعراء الجاهليون من قبل بحثوا فى مصادر الإبداع، وقضية [شياطين الشعراء] لون من ألوان هذا التحرى. ويسمى [الرئى]؛ والعبقرى منسوب لوادى عبقر المسكون بالجن على حد تصورهم، وكل مبدع مؤثر عندهم ممن تتنزل عليه الشياطين.

وإذا كانت الرؤية على كل المستويات تعنى الموقف من الحدث الحسى أو المعنوى، المعاش أو المؤمل؛ فهل يضع المبدع اعتباراً للمتلقى ؟ بحيثُ يبحثُ عن لغة التواصل المناسبة، لذاتى الفن والمتلقى وعن طريقة التعبير المستساغ المطرب المستميل، وعن ملاءمة الرؤية لذهنية المتلقى؛ أم أن هذه الأمور لا تعنى المبدع بشىء، وعلى الناقد بوصفه وسيطاً أن يوفر قناة التواصل التى قد تكون معايرة للعمل الإبداعى فى لغته وطريقة تعبيره ؟ وهنا ندخل فى قضية عصية : وهى إشكالية العلاقة بين المرسل والمستقبل ودور الوسيط ومهمته.

إننا لا ننكر وجود أزمة بين المرسل والمتلقى فى النص الحداثى، ولكننا فى كثير من الأحوال لا نحمل المتلقى مسئولية الانفصال، وفى الوقت نفسه لا نحمل المبدع كل المسئولية، وتلك إشكالية ثانية قد نعرض لها سعياً وراء تحديد المسئولية إزاء الانقطاع

الطارئ أو المفتعل، لقد كانت هناك فجوة بين المتنبى ومتلقيه وبالذات فى مشكل شعره، مما حفز بعض النقاد للنهوض بمهمة الوساطة، ومن قبل المتنبى كان أبو تمام، وكلا الشاعرين ظلاً فى إطار الممكن، ولا يسوغ للحداثى المغرق فى الانقطاع أن يحتج بأزمة العلاقة بين أبى تمام وجمهوره؛ ذلك أن الناقد ينهض بدور الوسيط بينما لا يملك الناقد المعاصر الدور نفسه، فالمشكل النصى عند المغرقين وأدعياء الحداثة، ليس مشروعاً، وإشكالية النص انعدام الرؤية وافتعال التجربة وتعمد الانقطاع.

إن هناك أهمية للرؤية القائمة على التجريب، والتجديد، سواء منها ما يتعلق بالشكل أو باللغة، أو بطرق التعبير، أو بالصورة، أو بالبناء، ولكن الأهمية الأكبر والأخطر ما يتعلق بالرؤية المضمونية؛ رؤية المبدع إزاء العالم، والواقع، وما وراء العالم، وما دون الواقع؛ الحداثى يفترض عدم تلاؤمه مع الواقع الخارجى، وهو لا يعمد إلى تغييره من أجل التفاعل معه، ويحاول الحداثى المتعالى بسلبيته وانقطاعه أن يكون الإنسان الكامل، وأن يكون مركز العالم، وأن يدير الكون من خلاله، إنه يرفض المصالحة والمهادنة، فضلاً عن الاستسلام؛ لأنها تؤدى إلى السلطة، والسلطة من ألد أعداء الحداثى، وحين لا يكون الحداثى أليفاً اجتماعيًّا متقارباً متصالحاً مع الآخر، يكون بالطبع متوتراً متشنجاً، معطلاً لكل العلاقات مع الكائن البشرى.

وعجز الحداثى عن الفهم المعقول والموضوعى للوجود ولأصول الجدل، ومشروعية الصراع أدى إلى الهدم لذاته، ورفض البناء. يقول فاضل ثامر : [فأغلب كتابات وتجارب الحداثانيين تحفل بمواقف تكرس رفض المصالحة مع العالم أو التفاعل معه والدعوة للانسحاب إلى العالم الداخلى والاستعلاء على الواقع والتوهم بإمكانية خلق واقع بديل عن طريق الفن فقط دون اعتبار لقوانين الواقع الموضوعى ذاته](٣٨).

ويضيف : [كما تتجسد فى هذه التجارب مواقف اللا مبالاة، واللا فعل، واللا يقين، وتقدس "أنا" الفنان الفردية، وتوضع فى تعارض مصطنع من المجتمع](٣٩). ومثل هذه الأحكام لا تنسحب على كل الإبداع الحداثى، ولا على كل الحداثيين، لكنها سمة غالبة، ومدار الأحكام التغليب على حد : ﴿وإثمهما أكبر من نفعهما﴾.

ومع أن الحداثى يدعى اللا مثلية، ويعتز بالابتكار، والخلوص من التناظر نجد أن من أبرز عيوب [الرؤية] عند الأغلبية التماثل والتكرار والوقوع فى النمطية والتناظر، حتى إنك لا تعرف أحداً منهم بأسلوبه ولا تقف منه على نكهة خاصة، وهذا ما ألمح إليه بلند الحيدرى(٤٠) حين عاب النص الحداثى باختفاء الشخصية، مع أنه فى إبداعه أو فى بعضه لم يخلص من مأخذ الاختفاء. وبالفعل فأنت لا تجد شخصية المبدع فى نصه، وحين نمضى فى التماس مآخذ الرؤية فى النص الحداثى، نجد أن من عيوبها الانقطاع وتفريغ الكلمة من معناها المتوارث؛ فالشاعر هو المبدع غير المجود، وهو القارئ غير الفاهم. والنص الحداثى المغرق في الإبهام غير الفنى لا يقيم أدنى حد من العلاقة مع المتلقى؛ إذ تتلاحق فيه الانطفاءات : الصوتية، والدلالية، ومن عيوبها القطيعة مع التراث والتواصل مع حداثة فارغة خاوية، غير مستوعبة.

إن نهوض النص الإبداعى الحداثى بمهمة المناقضة، والمناهضة للموروث وللسائد، دون فرز أو استثناء، يعرض تراث الأمة ووحدتها الفكرية إلى التصدع والتناحر، وهذا ما نشاهده ونسمعه، والمؤكد أن الاستعمار التقليدي بثكناته، ومناديه لم يحقق الأمل المرجو، تماماً مثلما أخفقت الحملات الصليبية من قبل، وهذا الفشل حفز الغرب إلى تنظيم حملات فكرية وثقافية لاختراق ذهنيات النخب الفكرية العربية سعياً وراء إرباك مسيرتنا وتصديع صفوفنا، ومن عجب أن أساطين التنوير يمتعضون من دعوى [الغزو الفكرى] ويحبذون مصطلح الحوار والتفاعل على مصطلح الغزو. حتى لقد بلغت المصالحة الاستسلامية مع الغرب حدًّا دفع روجيه جارودى إلى القول بتعدد طرق الخلاص ومشروعية التقارب والتعايش المتماثل، إن هناك صلحاً مشروعاً مع أى جهة كانت، وهناك استسلاماً وتنازلاً عن الثوابت وتطبيعاً غير مشروع تحت أى ظرف، أن تصالح، وتتبادل المصالح، فهذا حق، أما أن تستسلم وتذعن وتعطى ولا تأخذ، فباطل لا يليق.

وفى ظل المفاهيم المتناقضة والتصورات المتباينة كانت الرؤية ذاتَ أبعادٍ سلبية تتمثل بالإحباط والإغراق الباطنى والشطح الصوفى، والاستعلاء الواهم على الأقربين والخنوع للأباعد؛ حتى لقد أثقلتها الكوابيس المزعجة، والهموم المتكاثرة؛ هموم الذات، وهموم الغير. هموم الحاضر وهموم المستقبل. وهى هموم لا تستشرف وإنما هى ارتداد إلى الداخل، وجلد للذات، وتخذيل للجهد، وتنقص من الإمكانيات. واستمراء للذوبان فى الآخر.

وهنا نسأل : هل هذه الرؤية مصطنعة أو مستعارة أم هى أصيلة صادقة ؟

ولكى نقرر تصورنا لابد من العودة إلى المناخ الذى أسهم فى تشكل النص الشعرى. والمناخ يكون طبيعيًّا، ويكون مصطنعاً، وعلى ضوء أصالته وافتعاله يكون عمق النص وتسطحه، وهذا ما سنجليه فى التطبيق.

ومن اليسير جدًّا استبانة ملامح الرؤية فى فترات المد الثورى، والطوفان الشيوعى، والخطاب البلاغى عند جيل الستينات والسبعينات، والثرثرة الإعلامية؛ إذ تبدو الرؤيةُ صاخبةً، غاضبةً، متمردةً، ترفضُ المألوفَ وتخالفَ الرسمى، وتقاطع الشيوعَ. إنها رفض للواقع بكل أبعاده ومنطوياته، السياسية، والاجتماعية، والثقافية، والدينية فى فترات الصعود، وهى تخذيلية استسلامية تساؤلية فى فترات الانحطاط والانكسار. ومن ثم لا ننكر أثر الاخفاقات الثورية، وأثر نكسة حزيران على رؤية الشعراء ووعيهم، ونستطيع أن نضع حدًّا فاصلاً بين حداثة ما قبل النكسة، وحداثة ما بعدها، غير أن الشاعر فيما بعد خرج من دائرة الجماعة ليضع نفسه فى دائرة الذات بكل ما فيها من أزمات، وهموم، وخوف، وقنوط؛ الذات المتأثرة المتألمة من وضع الجماعة. وتلك الضوائق فتحت آفاق الرمز والأسطورة والغموض، وهذا ما أشار إليه [أدرنو] من أن العمل الإبداعى هو التعبير الأمين الوحيد عن حالة العالم الراهنة(٤١)؛ والسؤال الملح والمثير هو البحث عن دور الرؤية الحداثية خارج الذات المنغلقة. فهل استطاع النص الحداثى النهوض بمهمة التعبير عن الآخر ؟ وحين ينهض بهذه المهمة، هل أجادها ؟ أحسب أن الإجابات فضح وتعرية.

والرؤية فى إطار سلبياتها وإيجابياتها، انقطاعِها وتواصلها، إفهامها وتعميتها كما أشرت، خاضعةٌ للتعديل والتبديل، حسب التحولات الواقعية؛ فالنص ابن واقعه؛ وهذا ما يجب أن يكون وليس كائناً بالضرورة، ومهما حاول المبدع التسامى عن الواقع والمعاش، فإنه يظل مرتبطاً بالواقع منطلقاً منه، والتخلى يعرض ولا يدوم، وأنا هنا لا أعنى بذلك [الواقعية الاشتراكية] والتزاماتها، والذين لا يؤثر عليهم الواقع مقلدون محاكون، والتبدل الرؤيوى يستبينه الراصدون لما قبل النكسة وما بعدها، ولعلنا نضرب المثل بالروائى المشهور نجيب محفوظ، فروايته [حب تحت المطر] تجسد القتامة الواقعية بعد النكسة، ولك أن

تقرأ للشعراء الذين أبدعوا قبل النكسة وبعدها من أمثال صلاح عبد الصبور، وحجازى، ودنقل على المستوى المصرى، وغير أولئك من شعراء الوطن العربى الذين كانوا يعولون على الخطاب الثورى القومى لتستبين تعدد مستويات الرؤية الواعية للواقع المتأثرة به.

والرؤية فى أى نص لا تكون بالضرورة واقعية جماعية معاشة؛ إن هناك واقعية ذاتية، اجتماعية، وفكرية.

وحين أتناول البعد الفكرى عند المبدع الحداثى أجد أن هناك ثنائية تتمثل بالفكر داخل النص؛ والموقف الفكرى للمبدع خارج النص؛ ومما لاشك فيه أن الفكر حين يستحيل شعراً يكون جزءاً من الفكر الذاتى خارج النص؛ لكن المبدع قد يفشل فى تجسيد فكره، وقد لا يكون واعياً لموقفه الفكرى أثناء المخاض، وهنا يحس الناقد أن مسئوليته لا تكتمل حتى يلتمس ما هو خارج النص مسقطاً دعوى البنيويين فى حتمية [موت المؤلف]؛ والنص إذ يكون محور الدراسة فليس شرطاً أن نقتصر على علاقة النص بذاته، وهى الرؤية البنيوية وإنما يحسن أن نضع اعتباراً لعلاقة النص بالمبدع وعلاقته بالمتلقى وعلاقته بالأجواء المنتجة وهى علاقات معقدة ومتعددة، على أن الممارسة الفكرية حين لا تكون إشراقاً ذاتيًّا تقع فى التبعية الفجة، والحداثى كغيره حين يركض وراء الآخر تلتطم فى نصه المتناقضات، ومن ثم لا يؤدى رؤية شريفة فى انتمائها، وما اسميه فى كثير من الحالات عبثاً فكريًّا ينهض إليه بعض الدارسين الأغبياء أو المتغابين لممارسة التأصيل، ولكن هل يتحول هذا العبث الحداثى إلى موقف مذهبى قيمى يعبر بالفعل عن رؤية ذات بعد فلسفى ؟

إننا لا نتردد فى وصف الرؤية الحداثية بالتعالق مع تيارات فلسفية، كالباطنية، والعدمية وعبثية الوجوديين، ولكننا نتردد فى منح هذا العبث قيمة تنميه إلى فلسفة معينة أو مذهب معروف. وبصرف النظر عن تسطح بعض الرؤى الفلسفية نجد أن الحداثة من خلال الإبداع، والتنظير، تطمح إلى خلق عالم خاص ألصق بالذاتية المغرقة إلى حد العماية فى الخيال.

وهذا ما قرره [بوريس بورسوف] من أن الحداثة تسعى جاهدة للتخلص من سيطرة العالم الواقعى والخضوع لقوانين تختلف تماماً عن القوانين التى توجه العالم(٤٢)؛ والحداثة تنمى إشكاليتها من خلال تعدد مستوياتها وتعدد مرجعياتها، وثنائية دلالتها فهي رؤية زمنية تطورية فى نظر البعض وفلسفية فكرية فى نظر البعض الآخر.

وهى فى زمنيتها التطورية ذات مغايرة مشروعة، وأخرى غير مشروعة. وهى فى الشق الآخر صدامية فى وضع وتصالحية فى وضع آخر. والحداثى العربى قد لا يتقن هذه المستويات ومن ثم يقع فى التبعية البلهاء. والدارس أمام هذه المستويات فى حيرة من أمره، يقسو حيث لا تكون القسوة مشروعة ويهادن حيث لا تكون المهادنة مشروعة، وحتى طوائف المتلقين يتفاوتون فى فهم مقتضيات هذا المصطلح ومراوغته.

٣.٣ : وحين نتحدث عن الرؤية فى النص الحداثى نقف أمام مفردات تتشكل منها [الرؤية، والنص] معاً، و "النص" عمل بروزى كما يقول ابن منظور : [رفعك الشىء .. وكل ما أظهر .. والمنصة : ما تظهر عليه العروس لترى .. وكل شىء أظهرته فقد نصصته](٤٣). وفى المعجم الوسيط : [نصَّ الشواءُ .. صوَّتَ على النار. ونص القدرُ : غلت ونص على الشىء : عينه وحدده](٤٤).

ومن هذه التعريفات نحصل على أن النص : [بروز، وصوت]. بروز فى الترميز اللغوى، وصوت فى الإنشاد. والنص إما أن يكون مكتوباً، أو مقروءاً. وكلمة [نص] تتسع للحالين:[الإنشاد، والكتابة]؛ والأصوليون يعتبرون النص ما لا يحتمل إلا معنى واحداً؛ بمعنى أنه قطعى الثبوت، وغير مفتقر إلى بيان؛ وهو هنا بإزاء "البيان" الخارج من حيز الأشكال إلى حيز التجلى، وهذا ما لم يقع فى اعتبار المحدثين من الأدباء. والنص أصبح اليوم مصطلحاً أكثر حضوراً؛ ومنه اشتق مصطلح آخر هو : [التناص] وهو مصطلح مغاير لعشرات المصطلحات التراثية التى تبدأ بـ [السرقة] وتنتهي بـ [التشابه، والتناظر] ويعود المصطلح إلى [نصص] ومنه تتولد دوال لسنا بصدد تقصيها. والنص يكون شعراً، ويكون سرداً؛ روائيًا، أو قصصيًّا، أو نقديًا، أو غير ذلك من أنواع السرد.

وسيكون حديثنا عن "النص الشعرى" – كما أشرت سلفاً – والنص ينطوى على رؤية : شكلية، ومضمونية. ولا يمكن أن نتخيل كلاماً بدون شيئين: "اللغة، والمعنى" أو ما يسمى بعلم الدلالة، وعلم الدلالة مصطلح أوسعه النقاد المحدثون بالدراسة وألفوا فيه الكتب، أما الشكل فيحدده "النوع الأدبى" فالشعر له شكله، وتحولات هذا الشكل، والسرد له شكله، وتنوعات هذا الشكل، وتحولاته : تنوعات روائية، وقصصية، ومقالية، وغير ذلك، أما التحولات فحدث ولا حرج، وبخاصة عندما يكون المبدع حداثيًّا.

والشكل، أو البناء أو المعمار، أو العمودية، أو ما شئت من هذه المصطلحات تعنى شيئين، أو أشياء، تعنى : الموسيقى الخارجية من وزن وقافية، والداخلية من جرس وإيقاعات، وتعنى : البناء العضوى للنص؛ وقد تستدعى الوحدات الفنية التى أشار إليها زكى مبارك فى موازناته كالعضوية، والموضوعية، والنفسية، واللغوية، والموسيقية، وتعنى : اللغة، على كل مستوياتها، اللفظية، والتعبيرية، وما يتفرع عن البناء اللغوى من تقديم، وتأخير، وحذف، وإيجاز، وتشبيه، واستعارة، وصورة، ورمز، وأسطورة؛ على أن بعض هذه الأشياء تكون محسوبة على الشكل، وتكون محسوبة على المضمون، وقد يتنازعها الشكل والمضمون.

والنص الإبداعى حين يستوى على سوقه تكون له غايات متعددة من أهمها : الإمتاع، والاستمالة. ولا يتحقق ذلك إلا من خلال توصيل له طبيعته المرتبطة بالإبداع؛ ذلك أن اللغة فى أصل وجودها توصيلية، وعملية التوصيل تتخذ عدة مستويات، كالتوصيل المباشر، والتوصيل الإيحائى، وقد عولجت مستويات التوصيل عند الأدباء فى القديم والحديث، وتوصل البلاغيون إلى مستويات سموها : المعنى، ومعنى المعنى.

وقالوا عن "التورية" وعن "الكناية". وحين نقول بأن مهمة اللغة التوصيل ندرك الفرق بين الحديث العادى، والنص الإبداعى، وندرك الغموض الفنى، والإحالة والإبهام والتغامض، ونعرف عيوب التسطح والمباشرة والحد المقبول من الغموض، وندرك غموض المعانى وغموض المبانى وعلاقة ذلك بمدركات المبدع، والمتلقى على حد سواء، ولسنا على وفاق مع من يقولون بضرورة وجود قارئ من نوع خاص يمتلك القدرة على تفكيك النص والوصول إلى منطوياته، إن هناك ثقافة عميقة لدى بعض الشعراء النقاد، وهذه الثقافة قد تجعل من قراءة النص إشكالية، وهذه الإشكالية تعترض سبيل المبتدئين وأنصاف المثقفين، ولا يمكن أن يواجه بها المتخصصون.

والرؤية النصية الشعرية بهذه المواصفات قد لا يجليها إلا النقد النصوصى الداخلى الذى يستعين بمناهج النقد التفكيكى، والنقد عامة إما أن يكون لما هو خارج النص، كالأجواء، والمؤثرات، وثقافة المبدع. وإما أن يكون لما هو داخل النص كالشكل ومتعلقاته، والبناء اللعوى وتنوعاته، وجماليات النص الصوتية وما يتطلبه من عدول، وقد أشرنا إلى ذلك، ولسنا هنا بصدد المفاضلة بين مناهج النقد؛ إذ لكل منهج دواعيه التى تجعله فاضلاً فى

موقف، ومفضولاً فى موقف آخر؛ على أن لما هو خارج النص، وما هو داخله، مستويات تأخذ شكل الدرجات والدركات، والقارئ المتمكن الحصيف يقدر على تبين هذه الدرجات وتلك الدركات؛ ومن ثم فليس هناك فاضل، ومفضول مستقرين؛ وتبعاً لذلك أخول لنفسى الاستعانة بكل المناهج والآليات الممكنة للوصول إلى أدق الرؤى فى النص الشعرى الحداثى، وسوف لا تقف غرائبية النص الدلالية أو البنائية حائلاً دون الوصول إلى أدق الدلالات، وسوف لا أذعن لدعوى الانغلاق ما لم يكن مبرراً. وانتقاء الآليات يسهم فى الوصول إلى أدق منطويات النص المتألق، أو العصى، والنص الحداثى غالباً ما يكون عصى الانقياد؛ لحمله هم الانقطاع وتعمده للغموض. ويجب ألا يغيب عنا أن النص الإبداعى قضية معقدة شائكة فهو موهبة، وثقافة، ووعى، وتجربة، ثم إبداع؛ ومن ثم فلا إبداع بدون موهبة، ولا تألق بدون ثقافة، ولا إفادة بدون وعى، ولا صدق بدون تجربة.

والرؤية الإيجابية لا تتأتى إلا من تضافر الإمكانيات الأربع. قد يكون المبدع متوفراً على تلك الإمكانيات، ولكنه لا يوفق فى حسن استثمارها، أو أن واحدة من تلك الإمكانيات تخلفت عند لحظة الإبداع بحيث تؤثر على مستوى المبدع دون وعى منه، ولدينا عدد كبير من الشعراء الحداثيين الذين يقر لهم المشهد الثقافى بالموهبة، والثقافة والتألق، ومع ذلك نرى إخفاقاتهم الذريعة رأي العين. ونشهد فشلهم وعجزهم عن الاحتفاظ بمستواهم الإبداعى المعهود، ولعل أقرب مثل وأشده فى الحضور الملح "أدونيس" فمن أعماله الإبداعية ما يبهرك، ومنها ما يملؤك غثياناً واستياءً. والشاعر هو الشاعر. والغريب فى الأمر أن بعض القراء يستبعد إخفاقه، ويحمل نفسه مسئولية العجز، ولو مضينا فى تعليل هذه الاخفاقات التى تعرض للحداثيين لوجدنا أنفسنا أمام احتمالات عدة، لعل من أقربها انبهار طائفة من الحداثيين بالطارئ، وحرصهم على أن يكون لهم قدم صدق فى ذلك. إضافة إلى أن النقد العربى توجه صوب التجريب يجادل عن رموزه، وبقى المحافظون والمجددون فى عتمة التهميش، الأمر الذى اضطر عشاق الأضواء إلى استدبار ما ينفع الناس، والاشتغال بالطارئ، مجادلةً عنه، وإبداعاً على شاكلته، وإذ لا يمتلك المجادل والمبدع إمكانيات من يقلد، ظهر الإخفاق الذريع وتحقق الفشل الموجع، وأصبح المهرولون صوب الطارئ مجال تندر وسخرية ومضنة اتهام فى الفكر وفى الفن.

والمشهد الأدبى فى كل زمان ومكان يحتاج إلى تأصيل، ولا تأصيل إلا بتمثل غايات نبيلة، وإلا بتحسس هموم الأمة وتطلعاتها.

لقد تحقق الانقطاع فى عدة مجالات، تحقق بين المبدع وأمته؛ فهو لا يتناغم مع همومها، وتحقق بين المبدع ولغته؛ فهو لا يملك ناصيتها، وتحقق بين المبدع والشرط الفنى؛ فهو لا يراعى أدنى حد من مواصفات الشعر.

وتحقق بين المبدع والآليات النقدية التى قد لا تكون على إلمام تام بالطارئ غير المشروع وغير المستساغ.

وتحقق بين المبدع وذاته؛ فهو عربى له جذوره الفكرية والفنية وهو امتداد لتراثه، وانقطاعه عن جذوره وامتداده الثقافى يفقده تحقيق ذاته، ولا يخوله الدخول فى عوالم الآخر، ومن ثم يقع فى المسخ الذاتى المتعمد.

وعلى ضوء هذه التوقعات كلها تبدو معضلة "النص الشعرى" فهو بحد ذاته إشكالية؛ سواء غاير، أم ساير. ما حده ؟ وما وظيفته ؟ ما شكله ؟ وما لغته ؟ ما المقبول منه ؟ وما المرفوض ؟ وما مشروعية القبول، والرفض ؟

وعند الخلوص من هذه المآزق نستطيع أن نتصور [الرؤية]؛ سواء كانت مرتبطة بالنص الحداثى، أو المجدد، أو المحافظ أو المقلد. ونظراً لعراقة الخلاف حول مفهوم الشعر، ووظيفته وتشعب الآراء وتناقضها؛ فإننى سأصرف نظرى عن متابعة التحولات فى التعريف، والوظيفة، والمفهوم. معتبراً الشعر نصًّاًمغايراً للنثر تماماً كمغايرة الرقص للمشى، ومسقطاً من حسابى أى تعريفٍ يسوى بين السرد، والشعر، وأحسب أن هناك معهوداً ذهنيًّا للشعر وللنثر لا تزيده التعريفات شيئاً.

ولو أخذنا شاهداً واحداً لشاعر ملتزم بشكل القصيدة كإيليا أبى ماضى نجده يقول :

لست منى إن حسبت الشعر ألفاظاً ووزناً

وهذا القول لا يعنى رفضه للوزن، ولا تخليه عن صياغة فنية للألفاظ، وإنما يعنى شيئاً آخر مغايراً على الأقل لما يراه أنس الحاج أو أدونيس مثلاً، ولو مضينا فى تأويل قوله، بحيث حسبناه انقطاعاً، ومغايرة، لواجهتنا إبداعاتُه الشعريةُ التى تضع كل الاعتبار للوزن،

والقافية، فما مفهوم [اللفظ، والوزن] المرفوضان عنده ؟ تلك بحد ذاتها إشكالية لا ينفرد بها [إيليا أبو ماضى] وحده. وإنما تشيع عند كل من تحدث عن مفهوم الوزن والقافية والموسيقى الشعرية. ولعل رفض التعريف الساذج للشعر بأنه : الكلام الموزون المقفى، حمل المبتدئين على إسقاط الفارق بين الشعر والنثر، ودفعهم إلى طرح مصطلح ثنائى يناقض نفسه هو [قصيدة النثر].

و "قصيدة النثر" لا تكون شعراً، وإن غَرِقت فى الخيال، وتميزت بالإيقاع، ونزعت من المجاز، وانطلقت مع شبوب العواطف، والكلام الموزون المقفى لا يكون ضابطاً للشعر، والكلام لا يكون بالوزن والقافية وحدهما شعراً؛ إن هناك أشياء غير الوزن وغير القافية تحملك على وصف الكلام بالشاعرية. هناك الاستخدام اللغوى القائم على العدول وصورة التعبير، فى كلماته، وجمله، وأسلوبه وصوره وأخيلته، ومجازاته، وأحلامه ورؤاه.

والنقاد الأقدمون فرقوا بين النظم والشعر. واتسعت مداركهم للنظم العلمى، وعرفوا السر الدقيق بين الشعر والنظم، وإن اتحدا فى الشكل والوزن والقافية، وعلى ضوء هذه الفوارق الدقيقة لابد أن نلتمس الفوارق الجذرية فنيًّا ودلاليًّا بين الشعر المعاصر، والشعر الحداثى. وأن نتخلص من التوهيم المتعمد وخلط الأوراق المبيت، فالشعر المعاصر يستحضر الشرط الفنى، ويحترم الفروق الفنية بين الأجناس، والأنواع الأدبية، ومعاصرته امتداد لماضيه وليس انقطاعاً ومواجهة، والمبدع المتميز الواعى للعبة المغايرة يشعر بمسئوليته إزاء أمته وقضاياها، وإزاء الفن الأصيل بشروطه المعهودة لا المكتوبة، ويؤمن بأنه ينهض بمهمة الإصلاح وبمهمة إثراء الساحة؛ أما المبدع الحداثى فيمثل الانقطاع التام، والمواجهة العنيفة والتحدى السافر، وهذا الانقطاع يتم على مستوى الفن والموضوع، ويعتقد [ستيفن سبندر] كما نقل عنه فاضل ثامر: [أن الكاتب المعاصر بمحاولته التلاؤم مع العالم والمشاركة فى الصراع الدائر فى عصره إنما يجعله مرتبطاً بقوانين العصر وإسهامه نوع من الرقص فى السلاسل، أما الكاتب "الحديث" فهو – فى نظره – يرفض حتى الإذعان للرقص داخل قواعد اللعبة الموضوعة سلفاً](٤٥). والإشكالية ليست فى الرفض، وإنما فى إتقان قانون الرفض، فليس كل رفض له قانونه ومشروعيته، وليس كل إنسان مخولاً بالرفض،

وإذا كانت التجربة الشعرية غير التجريب الشعرى. فإن عدداً من الشعراء المخفقين لم يفرقوا بين التجريب والتجربة. ويبدو لى أن محاكاة المغاير تندرج ضمن التجريب ولا تكون تجربة، والتجريب الشعرى لا تتأتى له المعملية المغلقة بحيث لا يشهد الفشل إلا المجرب. وعلى سبيل المثال مرت تجارب [الاستنساخ] بمئتين وثمان وثمانين تجربة فاشلة، وما عايش الناس إلا التجربة الناجحة المعلنة عبر وسائل الإعلام. إن التجريب الشعرى يتم فى الفضاء الرحب، وعلى مشهد من المتلقين؛ مما يؤدى إلى تضخيم لحظات الإخفاق؛ وقد يمتد الأثر إلى نفسية المجرب فيصاب بالإحباط، وقد تأخذه العزة بالإثم فيمعن فى التخريب مدعياً أنه فى إطار التجريب الممكن، والمشهد الثقافى مكتظ بالمخفقين المعاندين الذين أنفض سامرهم، وتكسر مسرحهم، ومازالوا يرقصون، وأدعياء النقد الحديث يصفقون ببلاهة، ويقعون فى التكاذيب؛ لأنهم يقولون ما لا يعتقدون، وما لا يفهمون، والشدات والمبتدئون لا يثقون بأنفسهم فيصدقون هذا الادعاء ويكثرون سواد الأدعياء، ويقايض بعضهم بعضاً فى الثناء وفى الدفاع، ولو نبذت إليهم على سواء لما قبلوا.

٣.٣ : إن التجربة الشعرية الناضجة لا تتحقق إلا فى ظل الارتواء العاطفى وفعل الموقف لا افتعاله، وإلا فى ظل الموهبة المصقولة والثقافة العميقة، ومع أن غواة الحداثة يؤكدون على ذلك من أمثال خالدة سعيد إلا أنهم يقفون عند بوابة الادعاء. ولا يلتمسون تحقق التجربة فى النص، وإذا ادعوا ذلك فإنهم لا يقدرون على إبراز شواهده، وإشكالية النقد الحداثى أنه متخم بالادعاء، وعندما أصف بعض الكتبة بالغواة فإنما أنظر إليهم على ضوء رؤية القرآن الكريم لفسقة الشعراء، وتابعيهم من الغاوين.

والتجربة الشعرية ليست وقفاً على الذاتية كما يتوهم البعض، إنها تتسع للغيرية. والمهم فيها ذاتيًّا أو غيريًّا الصدق والاقتدار والحرية؛ أن يكون الشاعر صادقاً فيما يقول مقتدراً ويمتلك قدراً كافياً من الحرية، وشواهدنا كثيرة. فهذا المتنبى قال شعراً غيريًّا وتألق؛ ونقدنا القديم أعطى لمحات ذكية تؤكد قيمة التجربة الشعرية عندهم، وذلك عندما قال : أشعر الشعراء النابغة إذ رهب، وامرؤ القيس إذا طرب، والأعشى إذا شرب.

ولم يلتفتوا إلى الذاتية، أو الغيرية؛ لأن المهم عندهم الصدق الفنى لا الصدق الواقعي، والتألق الصحيح يتم حين يلتقى الصدقان مع موهبة فذة، وتجربة ناضجة، وثقافة عميقة، ورؤية واعية، وأنّى للحداثيين التناوش مع هذه المقومات.

لقد شغل النقادَ وضعُ الشاعر وموقفُه من الحدث الذاتى أو الغيرى. فى حين شَغل الناقدُ الحداثى نفسَه بما لا فائدة من الاشتغال فيه، بحيث أمعن فى مؤاخذة النقد التراثى ووصفه بالانطباعية والتجزيئية. ولم يكن قادراً على طرح البديل الأمثل، وكل الذى فعله أن فتح الباب على مصراعيه لكل من يقدر على القول متناسياً جمالية النص، وخصوصية الشعر، وارتباطه بالموهبة دون القدرة. ولأن الشكل الجمالى يكاد يكون مفقوداً فى النص الحداثى المغرق فى انغلاقه ونثريته وتدنى موضوعه ولغته، فإن ثنائية المثالية فى الأنموذج والشكل تفقد أحد ركنيها، وقد تنعدم المثالية فى الأنموذج المغرق فى الانقطاع، إن المطلوب مثالية الأنموذج ومثالية الشكل، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال التأمل الدائب فى كل الأشياء من حيثُ نظامُها وقيمتُها(٤٦)، فاللغة نظام، والإبداع شرط، والدلالة قيمة، ولابد لكى يتوفر التألق من مراعاة [النظام، والشرط، والقيمة] ولأن المراعاة الثلاثية نوع من السلطة، فإن الحداثى المغرق فى حداثته يرفض ذلك، وقد يسَّر له هذا مؤازرة الناقد وتبريره ومخادعته.

والحديث عن [الرؤية] الدلالية يضعنا وجهاً لوجه أمام القيمة ونظرياتها فى الدين، والفن، والفلسفة، وتنازع المثالية والواقعية، حولها، والتداعى الذى نتوقعه فى استجلاء الرؤية يتمركز حول القيم الثلاث : الحق، والخير، والجمال.

وهذا التداعى سيوقع النص الحداثى فى مأزق محرج. وبخاصة حين لا يقيم وزناً للقيم السائدة بحجة ماضويتها، وسلطويتها. والحداثة كما هو معلوم ضد الماضوى، والسلطوى، والسائد.

وقد تمضى الرؤية الحداثية إلى أبعد من هذا فتكون ضد الفاعلية والوعى. والحداثى أمام هذه التحولات يقع فريسة الرغبة والفعل، والإنجاز والأمل. بل هو دائماً فريسة الثنائيات التى يفتعلها ليوهم بعذاباته فى سبيل استدرار العطف ولفت النظر.

والقيم متعددة، ومتعارضة، ويزداد تعددها وتعارضها عند الحداثيين الذين يرفضون المرجعية فى سياق رفضهم للماضوى والسلطوى، و"كانط" الذى نقد العقول الثلاثة : النظرية، والعملية، والحكمية. نظر فيها إلى القيم المتداولة : الحق، والخير، والجمال؛ والنص الإبداعى ما لم يراع تلك القيم يفقد قيمته.

وتلك القيم المتداولة غير منظورة فى الرؤية الحداثية المتطرفة، فالقيمة لا تتم إلا فى ظل السلطة، والسلطة من ألد خصوم الحداثة.

على أننا فى ظل التداعيات، والتداخلات، سنذود ما لا يسهم فى بلورة الرؤية الأكثر حضوراً، والتداعيات المتوقعة تحملنا على التفريق بين القيم المادية، والقيم المعنوية، والقيم الروحية، والقيم الجمالية، وموقف المذاهب من تلك القيم. فهناك الموقف المثالى عند [كانط]، و [هارتمان]، ثم المثالية المعدلة. وهناك الموقف الوجودى عند [سارتر]، وهناك الموقف البراجماتى عند [شيللر]، و [ديوى]، ثم الموقف الحداثى وهو الذى يعنينا، وسنجليه فى ثنايا الحديث التحليلى. وهو خليط فوضوى من مواقف متدابرة متناحرة.

وبتعدد المواقف، يجب أن نفرق بين وجهة النظر، والمذهب والعقيدة؛ وبالتالى لابد للقراءة من استحضار مرجعية الموقف، وارتباطها بالذات المحكومة، أو الذات الخارجة على الحكم، والحداثى فى نطاق التنظير على الأقل يؤكد خروجه الذاتى من شرنقة السلطة أى سلطة، فنية كانت أو أخلاقية. وهنا لا تجد أمام جدليتك مع الحداثى مرجعية تحتكم معه إليها، ومن أعقد الخصومات المواجهة بدون مرجعية متفق عليها، والمعروف أن النص يصدر عن قيمة، ويدعم قيمة. ومتى تخلى عن القيم كمرجع، وعن القيم كنتيجة ومآل فقد جذوره وامتداده، فلا امتداد بدون قيمة، ولا جذور بدون قيمة. والنص الحداثى فى بعض مراحله يتخلى عن القيمة كمصدر، والقيمة كنتيجة، وفى ظل هذه التخليات المتناقضة يمضى [جون ديوى] إلى أبعد من المرجع والنتيجة؛ ليضع الفن تحت طائلة النيابة عن الدين والقانون والفكر للنهوض بمهمة التفعيل والإنجاح(٤٧). وما أحسبه فى هذا الرأى إلا واحداً من التناقضات المحرجة لكل المهتمين بحركة الفكر المعاصر.

إن هناك قيماً ترتبط بالمضمون، وقيماً تتعلق بالشكل، ونحن ملزمون حين نتحدث عن القيم كمفردة من مفردات الرؤية؛ أن نضع اعتباراً للقيم الشكلية، قيمة "للوزن" على أى شكل – و "اللغة" و "طريقة التعبير" و "الصورة" و "البناء" و "الخيال"، والنص الحداثى

قد يخذلنا فى كثير من تجلياته الشكلية، وهذا الإخفاق لا يقبل به كل الحداثيين حتى الذين انساقوا فى أول عهدهم مع الحداثة، ورؤيتها الفنية بالذات؛ لقد أخذهم التراجع، واشتغلوا بالتلاوم، وبخاصة فيما يتعلق بالنثرية، ولن نأتى هنا معذرين ولا مدينين، وإنما نميل إلى الرصد وتقديم الشاهد تلو الشاهد وعلى المتلقى أن يختار الحكم المناسب.

لقد تعرضت القصيدة العربية لزلزلة مدمرة أدت إلى طمس معالمها، وإقامة هيكل غريب على أنقاضها؛ تمثل هذا الطمس فى التمرد على شكل القصيدة وجمالياتها، وممارسة الحرية الفوضوية فى الشكل والمضمون، والافتعال، والنثرية، والإبهام والتفكك البنائى، وطرح أشكال غير مستقرة، وغير مستساغة، والإغراق فى التأمل بحيث خرجت القصيدة عن خصوصيتها الدلالية والتشكيلية. واعتمادُ المعذرين على النغم الداخلى من جرس وإيقاع قفوى لا يعطى القصيدة الحديثة أدنى حد من المشروعية الموسيقية، وفقد الوحدة العضوية لا يشفع له ادعاء تعدد المحاور الشكلية أو الدلالية، والجدة فى التركيب والشكل لا يؤدى إلى الإحالة والإبهام، وادعاء مواجهة الحقائق الكبرى لا يبرر غموضها المستحكم؛ لقد واجه الشعراء الأوائل ما هو أكبر من الحقائق المعاشة؛ ولم ينقطعوا؛ ولك أن تقرأ المعرى، وابن الفارض، والحلاج، ومِنْ بعدهم الزهاوى، وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمه، ومحمد حسن فقى، وغيرَهم، لتجد أنهم تعرضوا للحقائق الكبرى، ولم ينقطعوا، ولم يهنوا. والشعر الفلسفى قائم منذ العصر العباسى، ولم تؤثر تلك المنازع على عملية الإثارة والإمتاع والاستمالة والتوصيل. والمسألة ليست مسألة شكل أو بناء أو موضوع، المسألة مسألة موهبة، وثقافة، وتجربة؛ فمتى توفر الشاعر المتمكن، والموقف الضاغط، جاء العمل متألقاً، ودعوى أن الشرط التراثى عائق للانطلاق دعوى باطلة، ثم إنه ليس شرطاً ملزماً لازباً. والشعر العربى بعموديته التراثية لم يفرض شرطه، ولم يكن أحد من الشعراء قد أشار إلى وجود شرط شكلى. القضية : شعر، ونثر. والموهوب لا يقف فى طريقه ما يصفه الحداثيون بالسلاسل والأغلال. ثم يجب أن نعرف أن الفن ليس متاحاً لكل مثقف. والموهبة ليست مطروحة فى الطريق، ونحن لسنا بحاجة إلى الكم، نحن بحاجة إلى شاعر يقاوم الفناء لا بالتعاضد والمقايضة، وإنما بالإبداع الذى يفرض نفسه، ولعلنا نذكر حزن ابن عباد من استشهاد المعزين بشعر المتنبى. فالشاعر يولد شاعراً، والروائى يحمل موهبته منذ الولادة،

ومثله الرسام والموسيقى والممثل. وقديماً قيل : [ليس التكحل فى العينين كالكحل]. إن هناك شعر اقتدار، وشعر موهبة، فالأول صناعة، والثانى إبداع؛ والتدنى الشكلى بدت بوادره حين ترجمت القصيدة الغربية؛ والفن لا يترجم؛ إذ الترجمة كما يقال : خيانة، وشكل الترجمة أوهم البعض أنها تمثل شكل الشعر الغربى، وترجمة النص التى أفْقدت الموسيقى فى أصل لغة النص أوهمت هى الأخرى بأن لا ضرورة للموسيقى الشعرية، وأنه من الممكن احتذاؤه على هذا الشكل. على أن لوناً من النثر عند [الريحانى وجبران] مثلاً تجاوز شكل النثر الفنى المعروف واقترب من الصناعة اللفظية التى لا تعتمد على السجع فقط بل تتجاوز ذلك إلى أشياء هى من خصائص الشعر فى الشكل وفى المضمون؛ فكانت وسطيته بين الشعر والنثر مدعاة إلى التفكير فى إلحاقه بالشعر، وهماً أو مجاملة لذويه، ولربما يكون جرجى زيدان(٤٨) وأحمد أمين(٤٩) من أوائل من نظر إلى النثر المتمثل لعناصر الشعر، حيث أشار أمين إلى [النثر الشعرى]، وأشار زيدان إلى [الشعر المنثور]، ولا أحسبهما فكّرا بالبديل أو بالتعديل أو بالمساواة، وإنما هى لمحة لظاهرة نثرية قاربت الشعر ولم تكن إياه. ويذهب المقدسى(٥٠) إلى أن الخيال، والإيقاع، والمجاز، والعاطفة، من خصائص الشعر، فإذا حفل بهما النثر كان [نثراً شعرياً]، وجاءت خالدة سعيد(٥١) فى نقدها للماغوط مسقطة كلمة "نثر" فالمسألة عندها [شعر، ونثر] وما هو نثر فنى عند غيرها يعد شعراً حداثيًّا عندها؛ وذلك بعض جنايات النقاد المتواطئين مع هذا اللون من النثر الفنى الجميل فى بعض تجلياته عند الموهوبين المتخلين عن طبيعة الشعر ومتطلباته.

وجاء مصطلح "قصيدة النثر" جامعاً لهذا الشتات محدداً آخر ما توصل إليه الحداثيون فى الرؤية الشكلية؛ ومع انفلات الأمر وادعاء الشاعرية، وانعدام الضوابط أجمع نقاد الحداثة ومنظروها على وجود أزمة فى الشعر، كما يرونه، وفى الحداثة كما يتصورونها؛ وراحوا ينحون باللائمة على المشهد الثقافى، وندرة الناقد المتفهم للمرحلة ومتطلباتها، وفاتهم ما أحدثوه من تسيب وانفلات، عندما طرحوا مصطلح " قصيدة النثر".

وبعد هذه التحولات الجنائية تحققت الأزمة فى الشكل وفى المضمون، حتى إنهم يعتبرون أنفسهم غرباء على المشهد، فما يبدعونه لا يفهم، وما يريدونه لا يطاق، وكأنهم

سبقوا زمنهم. وهذه الانتكاسات أتاحت للرواية فرصة الصدارة وانتزاع سلطان الشعر؛ ولهذا راح الحداثيون يقولون : إن الزمن زمن الرواية، وهم الذين خذلوا الشعر.

لقد استهل هاجسَ الخوف عبدُ العزيز المقالح فى كتابه "أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل" وإن نفى أن يكون للإبداع نظام خالد، حيث اعتبر ذلك غلطة الحياة، فالنظام لا يسجن الفن ولكنه يسجن الحياة، ولك أن تراجع بحثه عن "أزمة توصيل لا أزمة تشكيل". وغلطة المقالح كناقد مخادع حديثه عن "جذور الأجَدِّ الشعرى فى التراث، واعتباره نصًّا لابن عربى من جذور قصيدة النثر". والمعذرون يقلبون الموازين، ويضعون التذمر فى كفة الآخر، يقول درويش : [إن ما تقرؤه منذ سنين .. ليس شعراً إلى حد يجعل واحداً مثلى متورطاً فى الشعر .. مضطراً لإعلان ضيقه بالشعر، وأكثر من ذلك يمقته يزدريه ولا يفهمه، إن العقاب الذى نتعرض له يوميًّا من جراء هذا اللعب الطائش بالشعر يدفعنا – أحياناً – إلى قبول التهمة الموجهة إلى الشعر العربى الحديث].

ويمضى فى تساؤل تأنيبى : "إذ كيف تسنى لهذا اللعب العدمى أن يوصل إلى إعادة النظر والتشكيك بكامل حرية الشعر العربى الحديث ويغربها عن وجدان الناس إلى درجة تحولت فيها إلى سخرية "(٥٢).

وتتضافر الآراء فى سياق إدانة الحركة الشعرية الحديثة، وبخاصة المغرقة فى الحداثة، والاغتراب والغموض [فزكريا تامر] يرى أن الشعر مات مقتولاً، والقتلة هم الشعراء. و [على كنعان] يرى أن الشعر لا يعانى من وعكة وإنما يعانى من أمراض عديدة. بينما يرى [أحمد مطر] أن أصل الكارثة مغتصبو ساحة الشعر حيث يقول : [سامح الله وكالات الإغاثة إنها لو عدلت واستعرضت كل الرزايا لم تجد كارثة مهلكة مثل الحداثة]. ويصف [نورى الجرَّاح] الحداثة بالكسل والعجز. ويرى [شوقى بغدادى] التسيب، والتبعية والضياع والاستخفاف، واللا جدوى هى السمة البارزة للحداثة. ويصف [مصطفى النجدى] أشعار الحداثة بالهلوسة والمسخ(٥٣).

ويقول المقالح وكأنه يناقض نفسه :"إن الأشكال التعبيرية الراهنة لا تعبر سوى عن الاضطراب والقلق وضياع الرؤية والانفصام عن الواقع الحى "(٥٤) وكان قد بارك قصيدة اللا شكل، وسماها القصيدة الأجَدّ، أو القصيدة النص بدل القصيدة البيتية، ويؤيد

جهاد فاضل هذا التذمر ويعتبره أقل ما يمكن أن يقال. فالحرية التى نادى بها رواد الحداثة ودعت إليها مجلة [شعر] كانت خطيرة جدًّا؛ فانتسب إلى الشعر من لا يمت إليه بصلة(٥٥)؛ وما عرف الأدعياء أن الشعر صعب وطويل سلمه. هذه الرؤية المدانة من أهل الحداثة أنفسهم من غربيين وعرب مستغربين تمتد من الشكل إلى المضمون، ومن البناء إلى اللغة، ومن الصورة إلى الخيال؛ فالإشكالية ليست فى النثرية، وليست فى الغموض، وليست فى المضمون؛ إنها فى ظاهرة الحداثة بكل منطوياتها.

ومع أننا نحاول الهروب من لغط الخلاف حول مفهوم الشعر وحول انكساراته فى ظل الممارسات غير المسئولة نجد أنفسنا منتهية إليه عن طريق تحديد الموقف من النص فى بعديه الفنى والدلالى. فحين نرفض نصًّا حداثيًّا يكون رفضنا مرتبطاً بتصور مسبق عن مفهوم الشعر ووظيفته. مفهومه الشكلى، وشرط تميزه عن سائر فنون القول؛ وسواء قلنا بالتجديد عن المفهوم والوظيفة أم لم نقل، يتجلى من خلال رفضنا أو قبولنا المفهوم والوظيفة.

قد يكون من إشكاليات الشعر المرتبطة بالمفهوم والوظيفة معاً قضية "الوزن والقافية". وما اعتراهما من تحولات شكلية بلغت الدرك فيما يسمى [بالقصيدة النثرية]. ومهما حاولنا تناسى هذه الإشكالية سنقع فى بؤرتها، عندما نرفض [قصيدة النثر]. وحين نرتد إلى الداخل الموسيقى للشعر إلى أى حد يبلغ هذا الارتداد ؟ هل نقف عند حد [شعر التفعيلة] كما تراه نازك الملائكة ؟ أو عند الحد الذى يراه محمد النويهى المعارض لنازك إلى حد السخرية، أو عند الحد الذى يراه إبراهيم أنيس الذى حاول التوفيق بين المتخاصمين، أم نعد الثلاثة مرحلة تقليدية. ونرى ما يراه أنس الحاج، وخليل حاوى، ويوسف الخال، وأدونيس؟.

أستطيع أن أقول بأن هناك مدارس نقدية وإبداعية متناقضة فى آرائها حول المدى المباح فى قضية التجديد الموسيقى، على أن التحولات السريعة لم تدع فرصة للتأمل والتأسيس.

وعندما نذكر "قصيدة النثر" نذكر إلى جانبها مجلة "شعر" التى صدرت فى عام ١٩٥٧م، ونذكر إلى جانبها "أنس الحاج" بالذات(٥٦).

ومع أن تلك المجلة تشكل نشزاً فى سياق الحركة النقدية والإبداعية العربية إلا أنها أوجدت تيارات من النقد وأثارت الفعل ورد الفعل(٥٧).

وكل من تحدث عن الرؤية الحداثية لابد أن يعرض لها ولأطروحاتها التنظيرية، والنقدية، والإبداعية، وإلى أطروحات مجلات أخرى فى مصر والعراق والشام والمغرب العربى؛ نحن لا ننكر أن المرحلة تجاوزتها وتجاوزت مثيلاتها ولم يعد لها ذلك الصدى المغرى ولكنها تشكل مرحلة تاريخية فى عمر الحداثة الغربية؛ ويجب ألا ننسى مجلات تحاول جمع فلول الحداثة والحداثيين مثل [إبداع] و [النص الجديد] وأخرى تمارس بعض هذا الأدنى على شىء من الاستحياء والاحتشام وتركز على النقد، تلكم هى مجلة [علامات] التى يصدرها نادى جدة الأدبى.

أحسب أننى قلت ما بى، وسواء كان ذلك مقبولاً إلى حد ما، أو متحفظاً عليه، إنه رأيى الذى أتحمل إزاءه كامل المسئولية، وأتطلع إلى من يرشدنى إن كنت ضللت الطريق، فأنا طالب حق وساع إلى الهيجاء بكل ما أملك، وأعرف جيداً أن بنى عمى فيهم رماح؛ ولكنها الغيرة على مصلحة أمة، وعلى تراثها، وقضاياها. فهل نقدر على امتلاك أدنى حد من أدبيات الحوار ؟

وبعد .. دعونا نواجه بعض النصوص لنرى إلى أى حد نستطيع امتلاك القدرة على استجلاء الرؤية بكل تعددها وتحولها ومستوياتها.

- ٣ -

٣.١ : لعلنا قلنا بعض الكفاية عن إشكاليات [الرؤية] و [النص] و [التشكيل]، وتحولات كل منهما الإيجابية والسلبية، ولم يبق إلا مباشرة النصوص لاستجلاء الرؤية عبر لغة مغايرة للتشكيل البنائى والبنية التعبيرية السائدة، وعبر تحكم انفعالى لا نحوى ولا صرفى، ولاستجلاء مستويات الرؤية من خلال تعددية المواقف وتعدد جغرافيات النص.

وإذ تكون لنا رؤيتنا الخاصة إزاء بعض تلك التحولات اللغوية وغيرها، نؤكد على أننا مع التجديد، فى الشكل وفى المضمون، وفى اللغة؛ ولكن دون الوقوع فى النثرية، ودون مناهضة المقدس، ودون الخروج على ضوابط النحو والصرف.

وعلى أننا ضد تقديس التراث البشرى، ومع محاكمته، ومساءلته، ومع النفى، والإثبات، والانتقال به إلى الحاضر، وتفعيله، وأهمية تلاقحه مع الآخر. ومع الثابت والمتحول ولكن من خلال ضوابط تضع فى اعتبارها المباح والمحظور.

وتحفظنا لا يتجاوز إلى المحافظة، ولكنه يقف دون الثوابت التى يتطلع أبو ديب وأضرابه إلى نسفها؛ لأن الحداثة عنده وعى ضدى حاد للغة، وتفجير لها، ونسف لليابس والخراب من الداخل على حد تعبيره اللا مسئول واللا عاقل واللا محدد، وما اليابس والخراب فى لغة بلغت الذروة فى الفصاحة ووسعت كتاب الله لفظاً وغاية ؟ إننا مع التجريب، والمغايرة، والاستشراف، ولكن فى إطارٍ من التعقل والانضباط، ووعى الخصوصية، والتفريق بين التجديد والاحتذاء، إننا نرفض الذوبان، ونرفض العزلة، ونقبل تبادل الخبرات، وامتصاص نسغ المنجز البشرى، ما كان هذا الامتصاص فى صالحنا، وفى حدود حاجتنا، كأمة لها حضارتها، ولها أدبها، ولها لغتها، ولها تراثها العريق، والعميق، والحى، والمتنامى، ولها ذائقتها، وفنها القولى، ولها قبل كل هذا وبعده عقيدتُها، وشريعتها، وقرآنها، لها منجزها الذى لا ينازع، وعراقتها التى لا تطاول.

نريد أن نفكر فى إطار عروبتنا، وإسلامنا، وجغرافياتنا المتعددة. ونريد أن نحاسب أنفسنا بعد هذا المشوار الصاخب مشوار التكسير. ماذا حققنا ؟ لقد وقفت نخبنا فى وجه الدين، واللغة، والقيم. وطرحت بدائل مجلوبة وليست منتجة، طرحت "القومية" و "الماركسية" وطرحت مذاهب أخرى فى الفكر، والفلسفة، والأدب، وعلم التاريخ، والاجتماع، والنفس، وهى مذاهب نشأت فى الغرب أو فى الشرق؛ ليس لنا فيها إلا الاحتذاء؛ فما البديل المنتج الذى طرحته ؟ وما الدور الإيجابي الذى لعبته تلك البدائل، وما من إشكاليات فى الفن، أو فى المذاهب المتعلقة بفن القول إلا وتكون [اللغة] فيها من أهم الإشكاليات، و [الرؤية] فى النص تتطلب عملية استيعاب [لغوى] وعملية الاستيعاب اللغوى معقدة، وبخاصة إذا كانت البنية اللغوية مغايرة للسائد. وفك مدلول الكلمات والحالة تلك من أشق الممارسات، فالقارئ العادى والمتخصص يسعيان لبناء تصور دلالى للنص.

وإذاً فنحن أمام "بنيتين" : بنية المرسل، وبنية المستقبل، حين ينجز التأويل. ويعيد التشكيل بعد التفكيك. والإشكالية فى مطابقة الثانية للأولى، أو فى مغايرتها مغايرة مشروعة مبررة.

إن تفاعل القارئ مع النص، ينطوى على خطورة قد تصل إلى حد الاقتراف والخطيئة. ولعلنا نذكر قراءات الطوائف الكلامية للنص المقدس والنص المساند : المعتزلة، القدرية، السلفية، الأشاعرة، الجبرية، المرجئة، المتصوفة، الشيعة الكرامية، إلى آخر الملل والنحل الضالة والراشدة والوسيطة. كل هذه الطوائف قرأت نصًّا محكماً لغته واحدة هى ذروة اللغة، ونظامها واحد، وآليات تفكيك النص واحدة، وإذ لا تكون القراءة حيادية تظل مرتبطة بسياقات اجتماعية، وفكرية، وخصائص نصية تتعلق بذات المنتج؛ والقرآن الكريم حمال أوجه كما يقول على كرم الله وجهه، وترتبط كذلك بخصائص قرائية مرتبطة بذات القارئ. إن هناك جغرافيات بيئية، وفكرية، وعقدية، لها كل التأثير على إنتاج النص، وعلى قراءته. إن هناك عناصر مهمة فى العملية الاستيعابية تتعلق بالسياق، والنص، والقارئ[٥٨]، وقد تزداد الإشكالية صعوبة مع النص الحداثى بكل مستوياته الواعية وغير الواعية؛ وقراءة النص الحداثى للوقوف على أدق التفاصيل لرؤيته تحتاج إلى وعى تام بالمنتج، وبظروفه، وبخصوصية لغته، والممارسة القرائية - والحالة تلك - ليست داخلة فى عملية الاستسلام، أو التمنع فى النص المقروء. إنها داخلة فى البنية اللغوية، وفى الثقافة المغايرة. فاللغة فى النص الحداثى عند المتمكنين من رموز الحداثة هى لغة ما وراء اللغة. إنها لغة تتعمد التضليل والتوهيم وخلق أزمة بين النص وقارئه.

والقصيدة الحداثية تحاول اتساع الرؤية، مع ما يترتب على ذلك من مغاناة المبدع والقارئ معاً. على حد مقولة "النفرى" : "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة[٥٩]. وضيق العبارة يشكل معضلة قرائية؛ على أننا لا نستطيع أن نمنح لغة النص الحداثى كل هذه القيم اللغوية دون استثناء، أو إشارة، فالانقطاع فى أغلب حالاته مرده إلى ضعف اللغة لا إلى عمقها، وعدولها، وتحرفها، ومتانتها، وناشئة الحداثيين يوصمون بقلة البضاعة، وفجاجة المحاكاة، وضعف التجربة، وضحالة الثقافة، وسوادهم الأعظم أدعياء يتهافتون على الطارئ مقلدين، وفى الوقت نفسه يدعون التجديد".

والشعراء الاستثنائيون هم الذين يقيلون عثرة اللغة، ويمارسون التحدى، والتمنع؛ فالسياب، والبياتى، ودرويش، وسعدى يوسف، ودنقل، على سبيل المثال قد لا يكفى لفهم رؤيتهم أن تستعين بإعراب النص إعراباً نحويًا مثلما فعل الدكتور عبد الكريم حسن مع قصيدة "زهرة الكيمياء". ذلك أن الإغراق عندهم مرتبط بثقافة الشاعر المنتقلة إلى النص، وما لم يكن القارئ ممتلكاً ثقافة مضارعة فإنه يقف مبهوراً أمام رؤية النص، وغموض النص لا يكون بالضرورة مرتبطاً بالتركيب اللغوى، من حيث التقديم والتأخير، والحذف والتقدير والغرابة، وما يسمى بالعدول، وإنما يكون من تراكم الصور وغزارة الثقافة، وتكثيف الأسطورة والرمز، والإثارة أو من خلال التوظيف التراثى. يقول [دنقل] فى قصيدة " الخيول":

اركضى أو قفى الآن.. أيتها الخيل :
لستِ المغيرات صبحاً
ولا العاديات ـ كما قيل ـ ضَبْحاً...
اركضى كالسلاحف
نحو زوايا المتاحف
صيرى تماثيل من حجرٍ فى الميادين(٦٠)

يعطى هذا النص فى ظاهره أن الشاعر يخاطب الخيل مقتبساً بعض آى الذكر الحكيم، ومن اليسير جدًّا فهم دلالاته اللعوية الوضعية، والتركيبية، ولكن الصعوبة فى استيعاب الرؤية، والمقاصد من هذا الخطاب، الخيول هنا رمزٌ، والإنسان الغربى المنهزم مرموز، والنفى، والأمر، والماضى، والحاضر، والاقتباس، كل هذه الأشياء لا يعطيها النص، وإن حملها، إنها تحتاج إلى قراءة استثنائية لتواكب النص الاستثنائى، اللغة هنا عادية وقريبة، ولكنها فى إطار الترميز عميقة وثرية، ومثل هذا النص قصيدة "البحر والبركان" لحجازى، إنه يتحدث عن صوت البحر، وارتعاش النجوم، وتوثب اللمعان، ورفيف الطير، وتوالد الزبد، ولكنه يرسم بيئة عميقة الدلالة بعيدة الغور، وقل مثل ذلك عن "أنشودة المطر" للسياب. والموقف من مثل هذه النصوص ومن مثل هؤلاء الشعراء لا يمس البعد الفنى ولا ينال من أهلية أولئك، الموقف المضاد من المضمونية المنحرفة، ومن الانقطاع، ومن مخالفة الثوابت اللغوية والموسيقية، وهو ما لا نجده بحجم ما نراه عند المبتدئين.

وإذا كنا قد استشهدنا برموز الحداثة المجلّين، وسقنا عيون إبداعهم، فلا أقل من التماس نص حداثي، فيه انطفاء وغياب، وانقطاع، وضياع. يقول أدونيس :

تدخل الشمسُ إلى بيتي فراشاتٍ وتمضي
كلماتٍ
ولأيامي فى مفترق الماء حنين
كيف أحييّ زهراً
يجتاحه الرملُ ؟ وهذا
جسدى يختلج الآن كراعٍ بدوى
لابساً وجه الحقول.
يكتب الشعر على العشب، ويلقى
يأسه الطيب، فى ماء الفصول.
لا يريد الشَّعر الساقِطَ فى رأسِ خريفٍ
أن تراه امرأةُ الصيفِ يهْوى
قمراً. يولد من تلقائِه
بين ساقين ويَهْوى
أن يرى فى عنقِ العصفور نهراً(٦١)

قد نجد من يمارسُ التأويل، والتبرير، لهذه الجملة الطويلة، ولن نعدم القدرة المماثلة، لتأويل مدهش، لو رضينا لأنفسنا الغواية البلهاء، ولكننا مع كل ذلك نقطع بأن هذا كلام لا ينطوى على شيء ولا يستمد قيمته من خصوصيته، ولا من التحامه بضمير الأمة.

[والنص] – أيُّ نص – هو فى حد ذاته [إبداع]. و [تناصٌّ]، غير أنه يكون فنيًّا، ويكون غير فنى. وهو إما أن يكون موضوعاً، أو رؤية. ومآل الرؤية للموضوع، ولكنه مآل من نوع آخر. فموضوعية النص الفقهى تختلف عن موضوعية النص الشعرى أو السردى الروائى؛ والنص الفنى المتألق والمعتبر يحمل رؤية للذات، وللوجود، وللعالم؛ ويحتفظ بخصوصيته، ويتلاحم مع هموم أمته، يمتع، ويثير، ويستميل، وعلى ضوء ذلك يقوم النص على رؤية للأشياء مرتبطة بالذات، أو بما هو خارج الذات.

والمبدع حين يطرح رؤيته ينشد أمرين :

[التوصيلَ الدلالى] بحيث لا يبقى للمستقبل مجالاً للتأويل - أو [المجاز الدلالى] بحيث تبقى للمستقبل فرصة للتأويل المغاير؛ والنص الإبداعى المتفوق من يتيح للمتلقى فرصة القراءات المتعددة، ذلك أنه يتجدد مع الزمن، ومع الأحداث؛ وشاهدنا شعر المتنبى الذى قيل عنه : إنه يجمجم عما فى أنفس الناس، فكأنه يدع بالنيابة عن الآخر الذى لم يأت بعد، ولهذا يظل شاهداً يسعف الإنسان فى مختلف المواقف.

ولا يمكن حين تنغلق الدلالة نتيجة عجز لغوى أو تعمد للانغلاق أن نمنح النص إعجابنا واندهاشنا؛ فالإغماض، والتغامض، والإبهام، والاستحالة، والغموض مصطلحات مؤداها ابتداء لا يكون مؤشر أصالة؛ إذ هناك أسباب للغموض ليست بالضرورة فنية ومحمودة، وعلى الدارسين المتعلقين بأذيال الطارئ أن يفهموا أن الغموض يكون محمدة ويكون مذمة، والفيصل فى ذلك الناقد المتمكن الذى لا يخدعه التمويه، فأدونيس فى أغلب إبداعه غامض ومنطفئ، ومع هذا لا يكون مثيراً ولا مدهشاً. الإدهاش لا يكون إلا فى ظل العدول اللغوى، الذى يمكن اللغة من التوهيم بكسر نظامها كسراً مشروعاً يعرفه أساطينها ويجهله الأدعياء والسذج؛ فى هذه الحالة لا ينغلق النص ولكنه لا يوفر كل رؤيته، ولا يتيح التوافق التأويلى، بحيث يدخل النص لعبة الشوارد التى عناها المتنبى، وتباين القراءات والآراء حول قيمته الدلالية، والفنية مؤشر أصالة وعمق. وكلما كان التعبير مجازيًّا، والصور حركية كانت الرؤية بحاجة إلى دراية فى الفن، ودربة فى معالجة العدول.

والمجازُ إخفاءٌ وتغميض يُحرجُ المتلقى، ويمتحن قدراته، واللغة التى هى فى الأصل أداة تواصل وتوصيل، تمارس مع المبدع الأصيل عكس مهمتها فتتعمد تغييب الرؤية، والمبدع لكى يحقق هذه المغالبة يستعين بالرمز، والأسطورة، والكناية، والتورية، والاستعارة، والتركيب غير الشائع، والدلالة الإيحائية، وتفادى الشيوع اللغوى، والمنطقية فى الصياغة، ودرويش وإن كان بعضُ غموضه غيرَ فنى يقول : [إن الوضوح جريمةٌ] ويقول : [طوبى لشيء غامض] والحداثيون يرَون الإغماضَ غايةً لذاته ويعمدون إليه بوعى. ومن ثم لم يكن عفويًّا، كما هو عند بعض الشعراء، وليس سمة عامة يمتاز بها الشاعر فى كل إبداعه ولا قيمة لصناعة الغموض.

وإشكالية اللغة فى الشعر تأتى من وعى لعبتها، وهذا لا يتاح إلا للمسيطرين عليها استيعاباً لها ولنظامها والتضلع من التراث. والحداثيون أنفسهم يعتبرون هضم التراث هو الطريق الصحيح للمعاصرة. ولكنهم يقولون بأفواههم ما ليس فى قلوبهم. والنص يسقط متى حاول المبدع تعقيده وتعمد ذلك، والحداثيون الذين يطاولون بتقزمهم هامات العمالقة يتحولون إلى مادة للسخرية والتندر، فالتصنع كالتشبع، والافتعال غير الفعل، [والموهبة والثقافة والموقف] تنتج نصًّا عظيماً، ومن ثم فإن غموض الرؤية قد يأتى من سعة الثقافة، وتعدد مصادرها، ومن المصطلحات الحديثة ما يعرف بـ [ثقافة النص]، فالنص كما يقول رولان بارت :

[نسيج من الاقتباسات][٦٢]. وهو ما يقصده نقاد العصر "بالتناص"، والأسد مجموعة من الخراف المهضومة؛ ومصطلح "التناص" يعنى تدفق النص من منابع ثقافية مر بها الكاتب، قراءة أو مشاهدة، اختزنها المبدع خارج الوعى، وفى لحظة المخاض، انثالت عليه بشكل تدفق غزير يحمله على الانبهار من نفسه فضلاً عن انبهار الآخرين، وكم من لحظة معاناة تولد نصًّا خارقاً للسائد مثيراً للإعجاب.

ومما يؤسف له أن طائفةً من الأدعياء والمبتدئين استغلوا مآلات هذه المقولات، فأمعنوا فى السطو، والاختلاس، والاستعادة والاستعانة مما غيب ذواتهم وعوّم نصوصهم، حتى إنك لتقرأ فى السطر الواحد مجموعة من التناص المتدابرة المتنافرة التى تكشف عوار صاحبها لا عمق ثقافته، وتصنعه لا بداهته وتكلفه لا عفويته. والإشكالية فى مثل هذه الظواهر أنها تجد على رصيف الانتظار نقاداً على شاكلة الشاعر؛ حتى إنك لتحس تماسك الأدعياء كتماسك حبات المسبحة يمسك بعضهم بذيل بعض، والاسترفاد من نصوص سالفة لا يكون محمدة إلا بالعفوية كالغموض تماماً. لقد جاء هذا الأخذُ فى ظل مقولات حمَّالة لبعض نقاد الغرب ومنظريه واجترار أبله لبعض نقاد الحداثة من التبعيين العرب، تقول جوليا عن النص اللاحق : بأنه تشرب وتحويل لنصوص أخرى[٦٣]، والنص عند بارت نسيج من الاقتباسات[٦٤] وهو عند دريدا : مجموعة من أصول[٦٥]. وعرف مصطلح "جيولوجيا" النص، على اعتبار أنه طبقات من المعارف التى تتطلب التثوير. والتناص لا يكون فنيًّا حتى يحقق [الغلبة] أو [التوازى] على الأقل، وهو ما لم يتأت للأدعياء من الحداثيين.

وأمامنا – والحالة تلك – إشكاليتان : [المؤثر]، و [اللغة]، وكلتاهما تمثلان الانغلاق والتمنع، والقارئ المقتدر من يملك مفاتيح النص. ما يتعلق منها [بالمؤثر] أو [باللغة] وعالم النص لا يقف عند لغته، وإن كانت أولى العقبات.

والحداثيون التجريبيون – أو بعضهم على الأقل – لا يمثلون الإشكالية المعتبرة والمشروعة، واندفاعهم الأعزل وصم النص بما حدده [نجيب العوفى] : بهبوط النبض الشعرى، ومراوحة التجربة الشعرية فى مكانها، ودوران القصيدة على ذاتها : اجترارا وتكراراً. وروتينية التجربة، والتباس الرؤية الفكرية، وحيرتها، وعدم استقرارها، وتأرجحها بين النجوى، والصراخ، بين رثاء الذات، وهجو الواقع، والتباس الرؤية الفنية، والشعرية، وحيرتها، وعدم استقرارها، والاستخدام التمويهى للصورة، والمجاز؛ بحيث تتحول القصيدة إلى "فوازير" وأحجيات(٦٦)؛ ذلك قول لم ندفع ثمنه ولم نتواطأ مع صاحبه يعبر عما نعتقد ويعاضد ما نذهب إليه، وهو قول خبير بجحور الحداثة.

ويأتى أدونيس رائداً فى هذا الهبوط، رغم تضلعه الثقافى، واقتداره الإبداعى. حمله عليه حب العبث، وعشق الإفساد، والانجذاب الباطنى. ومن ورائه شداة ومبتدئون لا يستثيرك فى إبداعهم شيء، وإنما يغثيك ويثير فيك الشفقة والرحمة، والخوف على مصير هذه الأمة. وتأتى اللغة عند هذه الطائفة بمفرداتها، وجملها، وبصياغتها النهائية فى غاية من التعقيد، والغرابة، بحيث بلغت حد الانقطاع والبرودة، فالصياغة واضحة التصنع، واللغة بجملتها عندهم وسيلة انقطاع تام، ودعوى الانتقاء الدقيق والمعبر لا تثبت أمام المساءلة والنقد. فالنصوص تخذل أصحابها، والمواجهة بالذنب تسقط الحجة، ومحاولات الحداثيين المستميتة لتحديث اللغة مفردة، وتركيباً حملتهم على التعالق مع الظواهر الأسلوبية التراثية كالمتصوفة مثلاً يتجلى هذا عند أدونيس، ورياض فاخورى، وعبد الكريم البطال، وسمير الصايغ، وربيعة أبى فاضل، وعبد الله راجع، وأحمد بلبدارى، ومفدى أحمد، واللغة الصوفية قائمة على الكشف لا الوصف، والإيغال فى الشفافية، والمطلق، وأدونيس بخبرته الباطنية، يتكئ دائماً على هذه اللغة يقول :

وقلت أيها الجسد
انقبض، وانبسط
واظهر واختف.

فانقبض، وانبسط، وظهر، واختفى.
ورأيتُ ثوبى يميلُ عنِّى
والظلامُ يغشانى.
وطلع منى العالم صارخاً كالحربة :
"أهبط عميقاً عميقا فى الظلمة"
ووقفت فى الظلمة(٦٧)

وأدونيس حين يكون باطنيًا، عميق الثقافة، متعدد المصادر، قد يتحدث لغته دونما تكلف أو تصنع فيمعن فى الانقطاع. وليس استغراقه فى الذات الإلهية كما هو عند متصوفة التراث، وإنما هو شطح وحلول فى الآخر واستغراق فيه، وهذه دعوى قد لا تتأتى لكل متعمل، والنص الحداثى يتوالد خارج البلاغة المألوفة كما يقول [ديزيرة سقال] فى حركة الحداثة، وأدونيس نفسه يشير إلى كثافة التعبير حيث يراها [حدساً، ووهماً، ورؤية] وتعلق الحداثيين بلغة التصوف مرده إلى خصوصية هذه اللغة، ولكنه تعالق يبدو مضحكاً عند البعض لعدم إتقان اللعبة، فلغة التصوف ليست مطروحة فى الطريق ولها خصوصياتها ومواصفاتها وأسلوب التعامل معها. إنها خلق آخر من العسير السيطرة عليها، ومهما اختلفنا معها أو مع مآلاتها تظل قيمة عصية الانقياد، وبعضُ الشعراء يستعيرُ مفرداتٍ صوفية، والبعض الآخر يأخذه نزوع فكرى صوفى، ولكن ذلك لا يكون بالنسبة للشداة المبهورين به، والانغلاق قد لا يكون لغويًا. فقد يأتى من حشد الصور أو من امتدادها بحيث تكون القصيدة بجملتها صورة واحدة، وهى محاولة ذكية عند المتألقين من الحداثيين لتجنب الخطابية وتلافى كل أنواع الانفعالات. وهذا التحشيد جعل الصورة بدون وظيفة. وشعر أدونيس وبخاصة الأخير منه يمثل هذا الإبهام بكل ظلاميته، ويذهب مشايعوه إلى أن المتلقى العادى يعجز عن الإحاطة بأبعاد القصيدة عنده(٦٨)، وأدونيس فى نظر هذه الطائفة يفسر أصول الكتابة الجديدة محرضاً المتلقى على تجاوز القيم الجمالية الموروثة والذائقة الفنية القديمة، وهو حين ينفى القديم يكون طالعاً من القديم ذاته(٦٩) وديوانه "مفرد بصيغة الجمع" موغل فى الحداثة. وهذا الإبهام وتلك النثرية واللا شعر كل ذلك يعد فى نظر المشايعين

كسراً لطوق القصيدة المعاصرة، والمضى بها باتجاه البحث المستمر، و [اليوسفى] يرى أن مشكلة القصيدة الجديدة يتمثل فى نزوعها نحو تجريب جميع المسالك الممكنة، والبحث عن آفاق جديدة، والخروج على المؤسسة الشعرية القديمة[٧٠]. والإشكاليةُ أن هذه المغامرة الخطيرة خاضها من يحسن ومن لا يحسن.

واللغة فى النص الحداثى حين خضعت للتجريب غير المنضبط وعلى يد غير المتمكنين تعرضت للهذيان المحموم، مما أدى إلى فشل ذريع، تضاءلت أمامه التجربة الذاتية، ودفع إلى إخفاق الحداثة فى وعود التأسيس. ومن ثم تهدمت الأحلام، وضاع الزمن فى انتظار الآتى الذى لا يأتى كما يقول البياتى. وأدونيس الذى قاد مذبحة اللغة عرج على قيم الأمة، وجماليات فنها، فعطل لغة الكلام، وأفسد الذائقة، ونسل من عباءته من نهض ببعض همومه، ومن المبهورين بالمدرسة الأدونيسية المتوغلين فيها الشاعر عبد الله الزيد، وعلى الرغم من تمكنه من لغته، وتجربته يقع فى الذى لا يأتى. وأعماله الشعرية "بكيتك نوار الفأل سجيتك جسد الوجد" و [ما لم يقله بكاء التداعى] و [ما قاله البدء قبلى] و [أمد الدمع من عينى لبدء الريح] و [مورق بالذى لا يكون] تمثل بمجموعها تجربة أدونيسية هى فى نظرى من أنضج المحاولات لناشئة لم تع التجربة، وقصائده سرديةٌ، جدليةٌ، متماسكةٌ، ترافعُ ضدَّ الوهم، وضدَّ السؤال. يقول فى مقطوعة [حركة] :

أُشعلُ الشىء من قبسى ..
من رحيقى أكونُهُ..
فيردُّ إلىَّ مدى ندمى.
أَغرِقُ النبلَ فى روح فجرٍ تواثنى ..
فيحبِّر أوديةً من مدى عتمى ..
راكدٌ بالذى لا عليه ..
إذا مدَّ خطاً
وأوقدَ للشىء بالشىء
مندبةً للسّؤال[٧١]

فما هو هذا الشيء ؟ وماذا يعنى التقابس ؟ وماذا يريد بـالتواثن وكلمات التحبير والعتمة وعلاقة التحبير بالخط ؟ كل ذلك إغراق فى الترميز الكلمى والإشارات الغارقة فـى الإبهام، إنها تـذكرنـا بـصوفيات أدونيس. وعناويـن دواوينسه تذكرنـى ببعض عنـاوين [أنس الحاج].

[والزيد] من شعراء الحداثة الذين يملكون لغة، وموهبـة، ورؤية، ولكنهـم فـى ظـل المحاكـاة يخفقـون فـى تحقيـق ذواتهـم وتحريـر منهجهـم، ولداته مـن الحداثيـين كالصيخـان، والحربى، والثبيتى، والسبع، ومن قبلهم العلـى، لهـم محـاولاتهم التـى يقـع فيهـا الحـافر علـى الحافر، على حد وصف أمل دنقل لهم، وهم بحاجة إلى وقـت ليـس بالقصـير لتجليـة رؤيتهـم وفرضها كمحاولة مغايرة بل مصادمة للسائد. وهم ناشئة فى ظـل الحداثة، ولبعضهـم شعر حديث ينم عن موهبة أصيلة ولغة شعرية متميزة. وقد أُعطيت بعضُ إبداعـاتهم بعـداً فـنيًّا أكبر من حجمها كقصيدة [فضة] للصيخان. و [التضاريس] للثبيتى، ولك أن تقرأ ما كتبـه الدكتور عالى القرشى عـن الصيخـان فـى كتابـه [طاقـات الإبـداع]. لـترى حجـم التمـالؤ، والتقايض، والاحتجاج بدون دليل.

والنثريةُ والغموضُ غير الفنيين يتجليان عند عشرات بل مئات من الشعراء الحداثيين من أمثال أنس الحـاج، ومحمـد بنيـس، ومحمـد الحصينـى، وأحمـد بلبـداوى، وحسـن طلـب، والأعمال الأخيرة لأدونيس، وبعض أعمال يوسف الخال، وشعر لويس عوض، وبخاصـة فـى ديوان "بلوتولاند" وبعض قصـائد يوسـف صـائغ، وجبرا إبراهيـم جبرا، وسعدى يوسـف، ومئات من الشباب المغمورين الذين يلحون فى الحضور بمحاولات فجة مبتذلة.

وتخرج عبثية اللغة، والشكل عند الحداثيين وبخاصة المغاربـة منهـم إلى عبثيـة الخـط، ويعالج كل من [عزيز الحسين] و [شربل داغر]، و [نجيب العوفى] ظـاهرة [الشـكل الخطـى فى القصيدة العربية الحديثة][٧٢]. وتتمثل بإلغاء علامات الترقيم، وتمويج الأسطر، وتدويرها، وتقويسها، وكوكبتها، وبعثرتها، وإمالتها، وتوزيعها أفقيًّا وعموديًّا. وما يسـمى بلعبة البيـاض والسواد فى النص الحداثى، ولعبة الأمكنـة ظهـرت فـى المعمـار الشـعرى عنـد محمـد بنيـس وبخاصة فى التدوير وغياب التنقيط، والربط، وقد وصفها عزيز الحسين بأنها تذكـر بالكتابة الآلية عند السرياليين، وهذه التجارب الفجة فى معمار القصيدة أدت إلى لون مـن العبثيـة.

وتبلغ العبثية ذروتها فى صرعة [القصيدة الإلكترونية] والحرف اللاتينى، والعامية، وكل هذه المصائب الجسام تصب كالحمم على رأس القصيدة الحديثة. وكلها تبرر بمشروعية التجريب، وحتمية التجديد. والتجريب لا يكون بالنظر إلى الآتى، كما أن التجديد لا يكون باحتذاء الآخر، ولكنها المغالطة والمكابرة.

واللغة فى النص الحداثى تختلف عنها فى النص القديم أو هكذا يؤكد نقاد الحداثة؛ إذ العلاقات فى النص الحداثى يكاد يخلقها الشاعر، فى حين تكون فى النص القديم نحوية، والشاعر القديم مارس المغايرة فى العلاقات، ولكنها لم تكن باتساع وتعقيد الحديث، يقول أمل دنقل :

تأكلنى دوائر الغبار

ثم يلحق ذلك بقوله :

أدور فى طاحونة الصمت أذوب فى مكانى المختار(٧٣)

فذاتُ الشاعرِ فاعلةٌ مفعولة فى التركيب النحوى، ولكنها فى كل الأحوال مفعولة. وهذا ما عناه الدكتور محمد عبد المطلب بتداخل الوظائف النحوية داخل الأسلوب فى شعر الحداثة(٧٤).وهو تداخل لا يتقن صنعه إلا القلة الواعية لمتطلبات مشروعها. ونحن هنا لا ننكر أن لكل شاعر لغته الأصيلة التى تنم عن خصوصية، والرجل أسلوب كما يقال، وليس أصيلاً من يتجه إلى كلام سابقيه. والشعر المحافظ أو بعضه، وكل المقلد يقتات من السابق ولا يضيف مثيراً. والسكوت عنه لسكوته عن الادعاء. أما الشعر الحداثى فمع أن أكثره لا يضيف مثيراً يغثيك بالادعاء والتناوش مع الآخر والتلاسن حول قضايا خاسرة.

٣.٣ : ولو ذهبنا نقبض بطريقة عشوائية على زمر النصوص الحداثية عند الشدات الأكثر تناسلاً وصخباً لوجدناها حشداً من الكلمات المتنافرة، والصور المتدابرة التى لا تعى مستويات اللفظ، والنحو، والصوت. فأنت لا تجد مجازاً، ولا صورة حية، ولا رمزاً هادفاً، ولا أسطورة موحية. ولا تجد موضوعاً ولا قضية، ولا تستبين تجربة؛ والتجاوز فى الاتجاه المعاكس المناقض، لا يحقق التجاوز المطلوب، ولا يوفر الإنجاز المطلوب، إن التجاوز

لا يعنى هدم بنية القصيدة العربية المتوفرة على سمات الفن وشرطه، التجاوز هو أن يكون النص الجديد أفضل من النص القديم دون أن يفكر بالبدلية؛ بحيث يبدى الشاعر براعة، وقدرة فى تجاوزه للأنموذج. إن تحطيم الرقم القياسى فى التنافس الرياضى يعنى فى حمل الأثقال أن يحملَ اللاحقُ أكثر مما يحمل السابق، وفى المسابقة أن يقطع المسابق المسافة بزمن أقل.

وهنا نتساءل، أين الحداثيون الذين أخملوا الجواهرى، وأبا ريشة، وبدوى الجبل ؟ وأين القضايا الحساسة التى عالجوها، وكانت أفضل مما عالجه أولئك ؟ أين لغة المجاز والكناية لغة الحسِّ الوجدانى التى تجلت عند رواد القصيدة الحديثة ولم تتجل عند رواد القصيدة الحداثية ؟

لقد تعهد الحداثيون بنسف البنية القديمة ووصفوها بالتآكل، وحين أتيحت لهم كل الفرص، وشايعهم كل النقاد، واستقبلتهم كلُّ وسائل الإعلام باحتفالية صاخبة، كانوا حاذقين فى الهدم، ولكنهم لم يكونوا شيئاً فى البناء، فأين البديل ؟ أين النص الذى يعوض الإنسان العربى المفجوع بنخبه ؟ هل حقق أولئك الهدامون منجزاً ينازع المستوى الفنى للقصيدة العربية ؟ وهل تواصل الحداثى مع جمهوره بمثل تواصل المجدد مع جمهوره ؟ أو قل : هل استطاع الحداثى حين لم يتواصل توتير أعصاب المتلقى وحفزه على الفعل والتحدى ؟

نحن لا ننكر أن لكل عصر قيمه، وأن لكل مرحلة تحولاتِها، وأن لكل جيل قضاياه واهتماماتِه، وأن التقدم لن يتحقق بالتماثل والنمطية، وأن الشاعر حين لا يحاول المغاصرة يعزل نفسه، ويكون نسخة مصورة لا تخلو من التشويه لمن سبقه؛ ولكن هذه المعهودات لا تسوغ الخروج من دائرة الخصوصية الحضارية. والشاعرُ مطالبٌ بالبحث والاكتشاف، ومن حقه المغايرة؛ فالذين يصممون الأزياء يبيحون لأنفسهم المغايرة، والذين يصممون المنازل يمارسون التغيير، والخلق الشعرى أحق بالتصميم المغاير؛ والتجاوز حين يكون محسوباً يعد مرحلة وعى يعيشها مصمم الأزياءِ، والمساكنِ، والقصيدة.

والتجاوز الشعرى لابد أن يراعى خصائص الشعر الفنية، والجمالية، لا يعيدها كما هى، ولكن ينطلق منها ويضيف إليها. والشاعرُ - قبل أن يكون مصمماً جماليًا - ملهمُ أجيالٍ وصانعُ مفاهيم، ومحركُ أفكار، وداعيةُ قيم، وناصحُ أمة، ومدافعُ عن مثمناتها، ومجاهدُ ضد الظلم والتعسف. وعلى ضوء ذلك تكون مهمةُ التجاوز أخطرَ من مهمةِ تجاوز مصمم الأزياء والمساكن، إذ الشعر له مهمة، وله وظيفة لا تقتصر على الإمتاع فقط. الشعر مسئولية، الشعر رسالة، والشاعر مستشار مؤتمن :

أبنت لهم نصحى بمنعرج اللوى

وحين نقطع بهذا التخلى وبهذه المهمة لا نريد من الشاعر أن يمارس الطرح الهتافى الشعارى، والتوصيلَ المباشر، والخضوعَ للنمطية، والأشكالَ المسبقة الصنع، والقيمَ المعهودة المكرورة؛ كالكرم، والشجاعةِ، والسيفِ، والحصانِ، وإشباعِ الضيف، ومنازلة الأسد، والعفة، وحسن الجوار، وركوب المخاطر.

الشاعر الحديث يواجه بمعضلتين : معضلةَ التجريب. ومعضلة المحافظة أو ما يسمى [بقانون التماثل]، وتجاوز المعضلتين يتطلب إمكانيات قد لا تتأتى لكل هذه الطوائف المندفعة إلى الهيجاء بغير سلاح، لقد تقطعت بأولئك السبل، ولمّا يبلغوا مرحلة الاكتشاف والتوغل فى الأشياء.

والعابثون باللغة يعدُّون عبثَهم توسيعاً لطاقاتها، ولأشكال القول، ومؤشراً لطاقاتِ مازالت كامنةً فى اللغة(٧٥)؛ واللغة قادرة على توفير إضافات لم يسبق إليها السلف. ولكن أين القادرون الذين يملكون ناصية اللغة ؟ لقد كانت طيعة فى أيد المبدعين حقًّا، وإذعانها للموهوبين يمكنهم من تفجير طاقاتها لا تفجير بنائها، ونسف معمارها. ومما يحمد للقلة القليلة من الحداثيين التخلص من النبرة الخطابية المتمثلة فى أدوات الاستفهام، والأمر، والنهى، والنداء، والنفى، والتوكيد، والتعجب، والإنكار، والتحريض، والقسم، وكل ما يتعلق باللغة الإنشادية. وتتجلى هذه السمات الخطابية غالباً فى الشعر الملتزم، الشعر الإصلاحى الذى يخاطب العامة، ويتعمد إثارة انتباههم، ويعتمد على الموسيقى، والإنشاد، والمنبرية، الشعر الذى تبدو جمالياته فى الإنشاد والترنم، أما القصيدة الحداثية فهى فى الغالب قصيدة مقروءة بصمت وبطء وتأمل. قصيدة لا تضع فى اعتبارها الإطراب،

وإنما تتجه صوب التوتير والتحدى، والإثارة الفكرية لا الوجدانية، وما أنجزه الحداثيون من هذا النوع قليل فى إزاء الغثائيات والادعاء العريض، ومما عمق المأساة أن النقاد كشاعر غزية معها فى الغواية والرشد، وما أحد منهم قال كلمة الحق وقمع التيه وصدق مع المتلقى، فالمسألة مكاء وتصدية متبادلان والحصيلة النهائية، موقوذة، ومتردية ونطيحة، من هؤلاء وأولئك.

والسمات المتميزة للقصيدة لا تكون إلا فى القليل النادر، ومن الشعراء الموهوبين المرتوين من الثقافة التراثية والمعاصرة، الواعين لرسالة الشعر المعاصر. أما هذا الزبد، وأولئك الشداة فغثاء كغثاء السيل يذهب جفاء وإن ظل الأثر السيئ الذى لا يحيق إلا بأهله.

والبنية التعبيرية ترفض الخطابية، والمباشرة، وتميل إلى المغامرة، والتجريب، وهو بلا شك موقف اختيارى، أدى فى النهاية إلى العجز عن التواصل مع الجماهير، وتبرير هذه الفئات : أن الشعر تكفى منه المتعة الفنية، وليس من مهمته أن يمدنا بالمعلومة، ويشكل الغموض الفنى والمفتعل سبيلاً من سبل تخليص القصيدة من جماهيريتها وقصرها على النخبة، والغموض - بحد ذاته - وعلى كل مستوياته إشكالية عويصة، وغامضة، وكلما اعتورتها سهام النقاد زادت إيغالاً فى الغموض، وإشكالية الغموض المضرة فى تعمده لا فى عفويته.

والدكتور عز الدين إسماعيل، استوعب أطروحات "أمبسون" حول أنماط الغموض السبعة، حين يقول : فإن الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائماً بالضرورة الشيء الغامض(٧٦).

وهناك فرق واضح بين الغموض الفنى والتغامض المفتعل والجنوح القصدى إلى الإبهام. ويشكل الغموض والنثرية أخطر الإشكاليات وأكثرها حساسية وأقدرها على الاتساع لكل الجدل، والسبب أن الراكبين على هذه المطايا الموطأة الأكناف ليسوا من فرسان الكلمة، وليسوا موهوبين، ومن ثم فهم أبعد الناس عن الشاعرية.

ولكى نفرق بين الغموض والإبهام دعنا نقرأ مقطوعتين لأدونيس المقطوعة الأولى "الرصاصة" :

رصاصةٌ تدورْ
مدهونةٌ بألقِ الحضارة
تثقبُ وجهَ الفجرِ - كل لحظةٍ

يعادُ هذا المشهدُ -
الحضورْ
يجدون جرعةَ الحياةِ، ينشطونَ، لا ستارة
لا ظِلَّ، لا استراحةُ :
المشهد التاريخُ
والممثل الحضارة[٧٧]

هذا مقطع واضح له إيقاعه، وله رؤيته.

ويقول فى مقطع [أحلام] :

أ ـ ينبجس منى ماءُ يسقى شجرة رمان / تصيرُ امرأة.
تخرجُ إلى جانب البحر
معها غَزلٌ ملفوف
فيه عقدٌ تشبه السُلَمْ
قالت كلماتٍ وصعدتْ
كانت تضعُ قدميها فى الخيط
وتصعدْ
حتى غابتْ[٧٨]

فالنص الأول واضح ورائع، على الرغم من غموضه، والنص الآخر غامضٌ بعيد الغورِ منطفئ، لا يملك القارئ مفاتيحه، فأى الغموضين أحق بالفنية ؟ وأى النصين أحق بالإعجاب ؟ الشاعر واحدٌ، وقد يكون الحدث واحداً، ولكن الفوارق الفنية ظاهرة التباين.

وحين نقول بعدمية الرؤيةِ فى نص دون آخر لشاعر أو لأكثر من شاعر، لا يعوزنا الشاهد، ولا تبتعد عنا وثائق الإدانة، فهذا أدونيس بديوانه "مفرد بصيغة الجمع" وذاك أنس الحاج بديوانه [لن]، وذلك يوسف الخال بديوانه "البئر المهجورة". وآخرون نعلمهم يقدمون لك الوثيقة تلو الأخرى، فالحاج فى المقدمة يتساءل عما إذا كان بالإمكان أن يخرج من النثر قصيدة؛ وليس مهمًّا أن نسمى القول شعراً. المهم أن يكون هذا القول معقولاً وممتعاً، والحاج نفسه يلمح إلى أن أهداف النثر إخبارية، أو برهانية، وأنه ذو هدف زمنى؛

وأن وظيفة الشعر شيء ضد عالم مغلق، توتر، اقتصاد، ومع هذا يفقد الشاعر خصوصية الشعر الإيقاعية، وخصوصية النثر البرهانية. فلا يتوفر على شيء من الخصوصيات بحيثُ تدخلُ رؤيتهُ عتمةً مغلقةً، وانطفاءً صوتيًّا خاذلاً؛ وهذه الانكسارات تمتد إلى دواوينه اللاحقة "الرأس المقطوع" و "ماضى الأيام الآتية" و "ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة " و "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع".

ولك أن تقرأ معى أقل مقاطعه، وأحسبه يعاتب أو يخاطب محبوبه، وقد يكون رامزاً لشىء آخر. ولكنك لن تجد كلمة تثيرك، ولا قضية تشدك، ولا بناء يطربك يقول :

لحظةَ ألجئكِ إلى حبى، أقْلِبُ اللحظة
فى وجهها الآخرِ أتسعُ، أستريح
لوجهها الآخرِ فجوةً
أقعدُ فيها لأبدأ
الأخذُ يراقب اليد
حذر ليعذر
منطقىٌّ كدمَّلةٍ

الكلام مفهوم لارتباطه بالجملة النحوية، وإن كان فيه عدول لغوى ساذج؛ فالجملة الأولى يمكن التخلى عن عدولها بالصيغة التالية :

أقلب اللحظةَ، لحظة ألجئك إلى حبى

والجملة الثانية فيها عدول مماثل وصياغتها بدون العدول هكذا :

أتَّسع وأستريح فى وجهها الآخر

وفى الجملة الثالثة تقديم وتأخير اقتضاه تنكير المبتدأ.

وهناك قطع بين الجملة الثالثة والرابعة، قطع نحوى وتواصل دلالى؛ والتشبيه [منطقىٌّ كدمَّلة] فى منتهى الرداءة والمناقضة؛ إذ لا علاقة بين "المنطق" و "الدُّمَّلة" ولا براعة، ولا إضافة دلالة، ولا إثارة. وإن كانت لهم تبريرات واهية فى مثل هذه الترديات فهم يجسدون ترديات الحياة وتفاهتها، وغثائيتها وعبثها.

والعودة إلى النص لاستجلاء الرؤية، رغم وضوح الدلالة، والتقيد بالجملة النحوية، لا يعطيك شيئاً. كلام مبتور، وعبارات لا تنطوى على أدنى حد من براعة

الصياغة، إلا ما أشرت إليه من عدول ساذج، حاول فيه المبدع توفير شيء من النغم الداخلى، لقد اخترت نصًّا صغيراً، ودلالة واضحة، وجملاً متمايزة لأتيح للقارئ فرصة البحث عن رؤية، أى رؤية.

لقد تدافع الشعراء الشباب وراء مغريات الطرافة والمغايرة والتجريب، وتصادموا مع اللغة والشكل، والمألوف، والذوق؛ حتى لقد آلت بهم هذه الصدامية غير الراشدة إلى العبثية. لقد أصر الشباب ومشايعوهم على إسقاط كل الضوابط، وكل الفوارق، ورفعوا شعار الحداثة، وهم يحسبون أن مجرد المغايرة حداثة، وآباؤنا الأولون الذين سلقوهم بألسنة حداد دخلوا لعبة التحدى مع النص الأنموذج. كانت [المعلقات] وكانت من بعدُ : [السينية] و [البائية] و [أوَدُّ من الأيام] و [يا ليل الصب] و [جادك الغيث] و [أضحى التنائى] و [لا تعذليه] و [ودع الصبر] ، وعيون شعر المتنبى، ولعبة التحدى والمعارضة والتضمين والاقتباس والتناص أنتجت لنا شعراً خالداً، وكم نحن بحاجة إلى أنموذج إلى رقم قياسى يمارس معه الحداثى لعبة التحدى ليأتى بما هو أفضل، لقد ضاعت مثمناتنا فى ظل العبث غير المحكوم، وغير المتحاكم، لقد كانت أسواق العرب، وكان المحكمون، وكانت مضامير السباق والتحدى؛ أما اليوم فلا أنموذج، ولا مضامير، ولا محكمين، ومن ثم ضاع الشعر ولم يضىء. كما ضاع عقد على وابصة :

عفواً أيتُها الكلمةْ
كنتِ النبراسَ الهادِى
الرائد والحادِى.
كنت الملهمَ
والمشعلَ للثوراتِ
كنت القائد للفعلِ
كنت القلبَ وكنت العقلَ.
فاغتصبتك الألسنةُ الفارغةُ الجوفاءْ.
لاكت عزتك الأشداقْ
طرحتك على صُفرِ الأوراق(٧٩)

ومصيبة الأمة فى هذه الألسن وتلك الأشداق، التى وضعت القصيدة فى أحلك أزماتها، أزمات كالظلم بعضها فوق بعض، حتى لا يكاد أحدنا يرى ألصق الأشياء به، وحين تحفظت على بعض إبداعات الشباب طلع بعض المبطلين من أجل المقايضة وكسب الأصوات ليقول : إننى أستاء من بروز الشباب وأغتم من حضورهم، وفات هذا المسكين أنه وفى إطار التشنج الاندفاعى لم يع كلمة خارج النص فأدخلها وأصبحت أضحوكة الثكالى، وفاته أننى أربأ بنفسى عن تملق الأصوات وأثق بقدرتى على صنع مكانى ولا أعتمد على صنع الآخرين.

وفى تلاحق المآزق يشير [نجيب العوفى] وهو يشخص مآزق النص الحداثى إلى تضخم الذات وانكفائها، شرود الوعى، الحزن والشكوى، اختلاط السادية والمازدشية، ويصل إلى القول : "ومما يستلفت النظر أن كثيراً من النصوص الشعرية التى ينتجها شعراؤنا تكاد تخلو من الشعر؛ وذلك لتخبطها تجاه إشكالية اللغة .. مما يؤدى إلى نضوب [الشعرية]، وتهافت المصطلح الشعرى، فيصبح النص تلبكاً لغويًّا يشى بعسر الهضم ورصًّا اعتباطيًّا ومتمحلاً للجمل"[٨٠]، ومع هذه الإدانات المثبتة لنفسها، الملحة فى الإثبات نرى يوسف الخال يضيق ذرعاً بالأوزان، والقوافى واللغة، ويراها غير صالحة للتعبير الكامل الطليق عن خوالج النفس، ويعتبر أزمة الحياة أزمة لغة وأزمة عقل.

ومع هذا النفور لا يملك القدرة على التواصل مع القارئ إلا عن طريق الشعر الموزون المقفى ومن خلال لغة عربية فصيحة. لقد قال ذلك فى مقدمة مسرحيته الشعرية الرائعة "فنيًّا" "هيروديا"، وهى زوجة "هيرودس"[٨١] وحين تخلى عن أوزانه وقوافيه ولغته بدت العبثية واستفحل الانقطاع.

وقراءة المقالح للشعر المعاصر فى اليمن تكشف عن رؤى متعددة المستويات الفنية والموضوعية. وتكشف عن مجاميع شعرية تجاوزت المألوف، ومن ذلك "القصيدة التجريبية" التى يكتبها عدد من الشعراء اليمنيين. كالقرشى، عبد الرحيم سلام، وعلى مهدى الشنواح، وفريد بركات، وعبد الودود سيف، ومحمد المساح، وحسن اللوزى، الذى يكتب القصيدة المدورة الشكل، وعبد الرحمن فخرى الذى وصف المقالح رؤيته بالتقدمية الواقعية التى تجنح إلى السريالية، وله قصيدة "بلقيس تبكى بدمعى"، وهى ترمز لليمن الأم الحزينة يقول المقالح

[وقد حاول الشاعر فى ثنايا القصيدة أن يوهمنا بأن له قلبين : الأول منهما لبلقيس، والآخر لفتاته ولكنه عاد فأوضح لنا أن فتاته هى نفسها بلقيس وأنها قد احتلت قلبه الأول والثاني]، يقول :

بلقيسُ لها قلبى الأولْ
وفتاتى لها قلبى الثانى
لكن فتاتِى هى بلقيسُ
والحب أنا(٨٢)

والمقالح الذى يلح على إبراز وجوه الأزمة يداهن فى تناوله، ومن ثم تشم فى أدائه عبق التغرير، فالقصيدة ربما حملت أزمتها لسبقها زمنها، وتماسك النص فى معالجة الأزمة يحتاج إلى وقت وجهد لتفكيكه دلاليًا، وهذا ما لا نجد الفراغ له، ولكن المؤكد أن المقالح من رؤوس الحداثة، ومن ثم فإنه يبرز الأزمة ولكنه لا يدين المتسبب، وقد يمضى لأكثر من هذا فيدخل فى لسن التبرير وقصيدة التفعيلة التى هجرها الحداثيون وعتقوها ثم نفوها كسائر الأشكال الأخرى تتميز عن النثرية وعن العمودية ولا تمتاز على العمودية، ولا تشكل خطراً على العمل الشعرى متى اتخذها شاعر موهوب.

والشعر الحر يختلف هو الآخر عن قصيدة النثر ذلك أنه لم يلغ الوزن، ولا القافية؛ وإنما أدخل تعديلاً مبرراً فى بعض أحواله. والخروج على نظام البيت مشروع كما يقول عز الدين إسماعيل(٨٣)؛ والقافية فى الشعر الحر تحدد نهاية السطر الشعرى كما تحدد قافية العمودية نهاية البيت الشعرى، وما أحد من النقاد المتمكنين تردد فى قبول الدخول فى معمار القصيدة وإجراء تعديلات ملائمة ومفيدة التردد فى الهدم لذاته والنفى المستمر دون التعويض.

والذى أود الإشارة إليه فى سياق التحرف فى المعمار الشعرى وضع ضابط لطول السطر الشعرى، وقد أعطت نازك فى ذلك شرطاً سخر منه النويهى، وهى تعطى القافية قيمة أخرى، إذ تراها تُشْعِر بوجود النظام فى ذهن الشاعر، وبتنسيق الفكر، ووضوح الرؤية، وقوة التجربة. وتجربة الحداثة لم تقف عند حد التفعيلة، ولم يرق لها ذلك على الرغم من توفر النغم والتجديد فى إطار العروض الخليلى، والوقوع فى النثرية أفسد الشعر،

وأضاع الخصوصية، وأفسح المجال للأدعياء والمتشاعرين، وأوقع الشعر فى أزمة وأربك العملية النقدية، وأحدث تصدعاً فى المشهد الثقافى، ومازالت الترديات قائمة(٨٤).

ويعد الشاعر توفيق صائغ من شعراء النثرية الذين أثاروا حفيظة النقد بين قادح ومادح، يقول عنه السياب : [لو أن كل الذين كتبوا قصائد نثرية بلغوا مستوى توفيق صائغ لما اعترضنا عليهم ولا على الشعر المنثور](٨٥)؛ والسياب هنا لا يعترض على اعتبار النثرية شعراً، ولكنه يعترض على رداءة المحاولات، والسياب لم يكن شاعر نثرية، ولا أحسبه يقبل ذلك لنفسه، ولكن المجاملة أوقعته فى قبول ذلك من غيره.

وتعد مجموعة الصائغ التى عنونها [بالقصيدة ك] من هذا الشكل النثري الجديد. وإلى جانب نثريتها توغل فى الإبهام، والرمز، والأسطورة؛ ومن ثم لا يستطيع الناقد – أى ناقد – بكل آلياته النقدية أن يستبين رؤيتها الدلالية، وفى النادر يستطيع أن يقف على تجربة ذات لغة توصيلية. يقول فى "قصيدة ك" "٧"

تعبت. تعبت.
عققت بيتى وكرمى
وبين أوتار قيثارى
ارتاحت العناكب
ولاحقتك، مرةً، ومرةً، ومرةْ : .. الخ(٨٦)

فهذا المقطع وما يليه يوحى بالهجرة والهجر المزدوجين، هجر المكان، وهجر المتعة، ترك البيت، والحديقة، والغناء، وفى البيت الزوجة، والصغيرة، والهجرة للعمل والكسب، ولكنه يعود محجباً بالدخان والأسى. وهذا المعنى الأقل من عادى لا يشفع لهذه الصياغة الرديئة ولا لهذا البناء المغاير لطبيعة الشعر، والمتلقى الحاذق لا يسعد باستبدال الذى هو أدنى بالذى هو خير فإن كان ثمة تغيير فليكن إلى الأفضل شكلاً وبناءً ودلالةً، وإن لم يفعل الشعراء مثل ذلك فما كان لهم حق التجديد ولا التجاوز.

وعند الحديث عن إشكالية المعمار الفنى للنص الحديث تواجهنا "الموسيقى"، ويسميه البعض بالإيقاع أو بالجرس، وأحسب أننا نكون أكثر دقة والتصاقاً بالفن القولى، لو قلنا الوزن، والقافية، والتفعيلة، ومن ثم النثرية، ولما كانت الموسيقى من أهم عناصر

القصيدة، فإن فقدها جملة مخل بالقصيدة، ومهما جاءت التبريرات والادعاءات تظل الموسيقى عنصراً هامًّا فى العمل الشعرى، واختلال الرؤية اختفاء للقانون الداخلى الذى ينظم الدلالة التعبيرية، فاللغة وسيلة لتنمية الدلالة، وتصعيدها نحو النهاية، والقصيدة الحداثية لا تبلغ الذروة الشعرية؛ لأنها تفقد أهم عناصر الشعرية، وشعرية اللغة لا يمكن أن تتم بدون الإيقاع. وياكبسون الذى قال فى اللغة الشعرية المفارقة لغيرها من لغات الأداء لا يستطيع تحديد مقتضيات اللغة الشاعرة ومواصفاتها؛ والناقد حين يواجه النص لا يجد بين يديه معيارية لهذا المصطلح الذى أطلقه [ياكبسون] وطار به الفارغون. نعم نحن نعرف جيداً أن لكل فن لغته المتمثلة بالمفردة والدلالة والتركيب والإيحاء والمجاز أو الحقيقة، ولكن هذه الخصويات جزء مكمل وليست كلاً كافياً كما يراه ياكبسون وشيعته.

وبناء القصيدة الحداثية غالباً ما يكون غير متماسك وقد يصل الأمر إلى انعدام البناء، وهذا الجوهرى المفقود يقع فيه أدعياء الحداثة الذين يتصورون الانقطاع مجرد العبث اللغوى والتسيب والنثرية، والغربى الذى استزل العربى يمتلك القدرة على إتقان العمل الشعرى؛ ويعرف جيداً أصوله وقواعده، والابتكار، والخلق، والإبداع؛ وسبيل الادعاءات لا يمكن أن تتم بمعزل عن الأصل والقاعدة.

إن شعراء الحداثة لا يهتمون بوعى الشكل ولا ينتصرون للمضمون، ولا يقيمون وزناً للمعقولية إزاء الرؤية والتشكيل، والذين يسقطون فى المغامرة يدَّعون فرارهم من سلطة الموروث. وأيا ما كانت المبررات، أو المسوغات فإن النص الإبداعى محكوم بضوابطه، وسماته ومفارقاته؛ وإذا كان الوعى التراثى يوصف بالحدة فى تصور البناء الشعرى، فإن الوعى الحداثى انطلق من وعى مماثل هو وعى الرواد صلاح عبد الصبور والسياب على سبيل المثال. ولكنه لم يلبث أن قطع صلته بهذا الوعى ومنح نفسه فرصة التحرر النهائى من وعى الشرط الفنى.

وفى إطار النثرية، والغموض، ومحاولة توفير خصوصية لقصيدة النثر تُميزها عن النثر الفنى، نجد أن شعراء الحداثة لا تتجلى رؤيتهم بالقدر المغرى على القراءة والمتابعة ولا بالقدر المغرى بالمغايرة، وهم يحسبون هذا الانقطاع لوناً من التحدى، ويظنون أنفسهم تمتلك رؤية خصبة تفوق رؤية الشاعر المجدد فى حدود المعقول والمقبول، وأحسب أن النقاد

بتشايلهم ومداهنتهم أسهموا فى هذا التغرير وتحملوا جزءاً من جناية الانقطاع، ولعلنا نذكر دراستين توهيميتين لقصيدتين حداثيتين هما :

- [لغة الشعر فى زهرة الكيمياء]، للدكتور عبد الكريم حسن، وتقع الدراسة فى أكثر من ثلاثمائة صفحة لقصيدة واحدة لأدونيس.
- [بنية الخطاب الشعرى]، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمنية"، للدكتور عبد الملك مرتاض. درس فيها قصيدة واحدة للشاعر اليمنى عبد العزيز المقالح، وتقع الدراسة فى ثلاثمائة صفحة.

وهى دراسات تحدثت كثيراً، ولكنها لم تقل شيئاً، يقول المقطع الأول من زهرة الكيمياء :

ينبغى أن أسافرَ فى جنةِ الرماد
بين أشجارها الخفيةْ
فى الرمادِ الخواتيمُ والماسُ والجزةُ الذهبيةْ.
ينبغى أن أسافرَ فى الجوع، فى الورد، نحو الحصادْ.
ينبغى أن أسافرَ، أن استريحْ
تحت قوس الشفاه اليتيمةْ.
فى الشفاهِ اليتيمةِ فى ظلها الجريحْ
زهرةُ الكيمياءِ القديمةْ(٨٧)

والدارس الحسن يستعين بالآليات التراثية لتفكيك النص، ويلجأ إلى الإعراب النحوى للوصول إلى أدق الدلالات، وهى دلالات مقطعة وغير منسجمة وغير عميقة، أما مرتاض فيذهب مذاهب البنيويين فى ترداد ممل، ومحصلة العملين إبراز لقدرات الدارسين، وليس لتقريب النص وفض مغاليقه والوصول إلى أدق دلالاته، مع أن النصين لا يحتملان عملاً تنيف صفحاته على الستمائة صفحة هى إلى المخادعة والتغرير أقرب منها إلى أى شىء آخر. وخلاصة القول : فالدراستان استعراض لقدرات الدارسين، وليستا محاولة لاستجلاء الرؤية فى النصين، وعلى كل الأحوال فالدارسون يغررون بالمتلقى وبالشاعر على حد سواء؛ ولعلنا نذكر تهالك الدارسين على رواية [موسم الهجرة إلى

الشمال] للطيب صالح، وهى رواية – فى نظرى على الأقل – أقل من عادية فى لغتها، وفى موضوعها، وفى بنائها الروائى، هى عمل روائى ولا شك، ولكنها غير مثيرة إلى هذا الحد الذى أدهش الطيب نفسه. ومهما حاول الدارس وصل ما انقطع بين المرسل والمتلقى تظل بعض النصوص الحداثية هزيلة الرؤية، ضحلة المعانى، منطفئة الإشراق، خافتة الصوت؛ وأنت حين تقرأ ديوان محمود درويش الذى يقع فى أكثر من ستمائة صفحة لا يكاد يثيرك إلا القليل النادر فى البناء وفى الدلالة. ومحمود درويش يعد بإجماع النقاد من عمالقة الشعر الحديث. وتجد مثل ذلك حين تغالب نفسك فى قراءة مجلدين ضخمين هما بعض أعمال سعدى يوسف، أما أعمال أدونيس الأخيرة فليست على شيء من الفائدة، أو الإطراب. والسؤال الذى يوجه للنقاد المتشايلين مع النص الحداثى، ما مفهوم الشعر ؟ ما صفته ؟ ما وظيفته ؟ ما مدى اعتبار الناقد لذائقة الأمة ولحاجاتها ؟ أو ما رسالة الكلمة عند أولئك ؟ وحين نشير إلى عيوب القصيدة الحديثة لا نجهل ولا نتواطأ مع العمودية، فالرداءة ليست وقفاً على جيل، ولا على أمة، وكم فى شعر المتنبى وأبى تمام من الرداءة ولكنها رداءة إلى جانب عيون من القصائد أما شعراء الحداثة فرداءة عامة وشاملة.

وفى إطار الانقطاع عن كل مواصفات القصيدة التراثية وبالذات فيما يتعلق بالإيقاع يتبدى لنا فى التشكيل تخلى شعراء الحداثة عن نظام البحور، وقد يكتفى أقلهم بالتفعيلة، ويتجاوز أكثرهم التفعيلة مكتفياً بنظام الحركات والعلاقات، ويوغل البعض فى التجريد والتكثيف الأمر الذى يعرض المتلقى للحيرة وإمعان النظر فى البحث عن أى رابط بين الكلمات، والصور التى يعتمد عليها غلاة الحداثيين تلغى جميع مؤشرات الأدوات البلاغية، وتدخل المتلقى فى متاهات الغموض، وإذا كان للقصيدة الحديثة أزمة، فإنَّ للذات العربية أزمتها، وتتمثل أزمة الذات العربية بالموروث القوى، والغرب المغرى، وتمزق البساط بين أيدي المتجاذبين.

٣ . ٣ : والقصيدة الحداثية بين الرؤية والتشكيل تواجه ما يمكن تسميته بالتحدى، فالعربى كما يقول محمد مندور [محمول بفطرته على التأمل الروحى والنظر الأخلاقى كما أن غذاءه الروحى كان الشعر الغنائى] وضرب مثلاً بكتاب "الأغانى" الذى حاول استيعاب النص الشعرى الملحَّن (٨٨).

هذا الميل إلى الغنائية قد يحول دون القبول بنص لا يغنّى، والنص الحداثى يفقد قدرته الإنشادية فضلاً عن الإمكان التلحينى والغنائى الترنمى. ومن ثم فالنص الحداثى ليس جماهيريًّا وليس احتفاليًّا، وهو أقرب إلى السقوط حين يتلوه مبدعه على جمهور يستمع. النص الحداثى شعر لا ينشد ولكنه يقرأ كأى نص نثرى، ولا نستطيع أن نغالب الذائقة العامة، ولك أن تسأل أى مكتبة تسويقية عن "الشوقيات" لتجدها، ولكنك لن تجد أى مجموعة لشاعر حداثى.

وأدونيس يرى أن الحداثة أنهت الشعر الاستطرادى حيث يقول : [فمعظم الشعر العربى الراهن استطراد للشعر فى عصر النهضة أى استطراد للثابت][٨٩]؛ والحق أن الحداثة أنهت نفسها وكرست خصومها الذين افتعلتهم وناصبتهم العداوة والبغضاء دونما سبب وجيه.

والتخطي إلى الرؤية الحداثية للتشكيل حمل يوسف الخال على القول بأن الحركة الشعرية الثورية [أعطت نتاجاً أصبح للمرة الأولى عالمى الصفة بل عالمى المستوى أيضاً][٩٠].

وهنا نمارس الدمج بين [استطراد الثابت] عند أدونيس، و [عالمية الصفة والمستوى] عند الخال، فالشعر قبل الرؤية التشكيلية الحداثية يتصف بالاستطراد وهو بعد لم يكن عالمى الصفة والمستوى. هذه الرؤية الباذخة تفتقر إلى الإثبات بالنص، وإلى الإثبات بالواقع، فالنص خاذل، والواقع مكذِّب؛ والمسألة ليست استطراداً، وليست عالمية، المسألة وهم وأحلام.

ومن المثير أن هناك من يرى أن قصيدة النثر هى البديل عن القصيدة العربية، والحق أنها لا تملك القدرة على الإنابة عن نفسها فضلاً عن معايشتها للقصيدة العربية، وهى ساقطة لمجرد تخليها عن سمات الشعر، لقد قامت مجلة "شعر" فى لبنان ومجلة "الكلمة" فى بغداد، باحتضان هذا اللون من الإبداع والدفاع عن ذويه، وتبنى الكاتب العراقى "فاضل العزاوى" التبشير بهذا الفتح الجديد، وأبدع قصائد نثرية مثيرة للسخرية، سيقت فى إطار تجارب "الشعر ضد الشعر"، وجاء من يطرح مصطلح "الشعر واللا شعر" على اعتبار أن الشعر غير النثر.

يقول العزاوى :

تستبعدون بكارة الليل
كلُّ فعل مضارع زمن للهجرة للأسماء
وتغسلون أوجه الأيتام بالشموع والكافور
يصبح الآتون غابة من الحروف[٩١]

هذا الكلام مليء بالإخفاقات الدلالية واللغوية، والإفهامية، وهو قول لرائد من رواد النثرية وناقد من أبرز نقادها.

إننا ضد المتعة والسلوى والمباشرة، ومع العناء والتعب فى مغالبة النص وفتح مغاليقه. ولكن يجب أن يكون الشعر امتداداً لذات الشاعر يصله بالآتى، وبالمعاش عبر لغة مشروعة، ومعقولة، وعبر استكمال لمواصفات الفن الذى أراد أن يعبر إلى الناس من خلاله، يكون الشعر عبقاً يصل إلى شغاف القلوب، ويكون إعصاراً يكتسح الرياح على حد : [إن كنت ريحاً فقد واجهت إعصاراً]، ولكنه لا يكون هذياناً لا ضابط له ولا شرطاً، وإذ يكون الشعر حالة مغايرة لمجرد الحديث فإن مواصفات المغايرة لابد أن تكون معروفة ولو عند النقاد الذين يحددون قيمة الشعر فى سياق الأداء. الشعر يحل عقدة اللسان، ويشجع قلب الجبان، ويطلق يد البخيل ويحض على الخلق الجميل – كما قال ابن رشيق، فهل لهذا اللون من الكلام قدرة على شيء من ذلك ؟ ونحن حين لا ننكر، ولا نتنكر لتعامل الشاعر مع اللغة تعاملاً غير عادى إلى حد يوصف بخلق اللغة من جديد، فإننا نؤكد على احترام نظام اللغة، فالشاعر فى النهاية لا يخلق كلمات، وإنما يخلق علاقات، والعلاقات لا تمس نظام اللغة، واللغة فى كل مستوياتها : توصيل، وتجميل، وتشكيل؛ والتوصيل مستويات، يبدأ بالمباشرة، وينتهي بالغموض الفنى، ولا يتحقق بالتعمل والوعى وإنما هو طبيعة مرتبطة بذات الشاعر وثقافته أو بذات الموضوع، والشاعر ليس من مهمته التوصيل المباشر العادى؛ إن مهمته التشكيل الجمالى الاستفزازى. وكأننا هنا نعكس المعادلة، فاللغة الشعرية التى ننشدها هى لغة الإثارة، لغة التوتير، لغة الإيحاء والإيجاز والتورية، لغة التكثيف، ولكن هل نستطيع أن نستبين هذه الخصوصيات فى الشعر الحداثى ؟ هل يشتمل التركيب على صوت تزامنى موقع، وصيغة انزياحية مغايرة للعادى، وعلاقة جديدة تسهم فى خلق بنية ودلالة

رامزة ؟ أين الطاقات الصوتية اللغوية، وإمكانياتها لإقامة إيقاع شعرى يحقق دعوى تفجير الإمكانات الموسيقية ؟ أين الجماليات المتوقع تبديها فى نظم الكلمات وصفة التأليف بينها ؟ أين مقومات الجمال فى التجانس، والتناظر، والتناغم، والانسجام، والتناسب، والإيقاع ؟ إن النص الحداثى مدان بالتنافر، والنشاز، والتناقض، والاستحالة.

يقول الدكتور تليمة : [يتجاوز الشعر بالكلمات مدلولاتها المنطقية وطوابعها الإشارية، ليست الكلمات – فى الشعر – علامات بل هى كائنات(٩٢)].

والشاعر الحداثى الجرىء إلى حد الجنون، لا يعى شيئاً من ذلك. إنه يجهل اللغة التى يتعامل معها؛ أو هو على الأصح يتعامل مع الآخرين من خلالها دون أن يسيطر عليها.

هذه الإخفاقات الذريعة مردها كما يشير يوسف ميخائيل أسعد إلى : الكسل الثقافى، وإهمال المعاجم اللغوية والاستعجال فى نشر الإنتاج الأدبى قبل الوصول إلى النضج المعقول، والافتقار إلى الطابع الشخصى، وإلى الأصالة، والثورة الفارغة، والتمرد لمجرد التمرد على كبار الأدباء(٩٣).

لقد أغثينا فى التغنى بالشعر الذى يطمح إليه الإنسان، كما يأمل [أراغون] السريالى، الشعر المخلص، الشعر المنقذ، الشعر الذى هو فعل سحرى، ولكننا لم نجد إلا الهلوسة والغثائية والعبث، لقد حاولت جاهداً وأنا أقرأ نصوص الحداثيين أن أقف على علاقة عضوية أو دلالية أو جمالية فلم أظفر بشىء، وتذكرت [بروتون ورفاقه] الذين حاولوا الاستفادة من مختلف الطرق للوصول إلى داخل مملكة اللا وعى فى إبداعات السرياليين(٩٤) ولم يحسنوا ذلك.

لقد تعاضد الشباب العرب مع السوريالية الغربية ليرهصوا للحداثة، كانت مجلة "شعر" فى لبنان. ومجلة "الشعر" العراقية التى وقع بيانها أربعة شعراء هم : فاضل العزاوى، فوزى كريم، سامى مهدى، وخالد مصطفى، ومن مضحكات البيان : [الكتابة عندما يكون المرء على مقربة من النعاس](٩٥).

والمشهد الشعرى المدان مسيج بألسنة حداد تسلق كل من يحاول الاقتراب منه، ولا تحاول الاستماع إلى الدعوة.

لقد صدر الإبداع الحداثى عن وعى ناقص بمجالات الخبرة الواسعة للفن، وهذا بالطبع يؤدى إلى التخريب كما يؤكد "روجرز"(٩٦)؛ والإبداع لا تتحقق تجاوزيته إلا فى ظل

إرادة ذاتية واعية، واستجابة طوعية، وليست قسرية لمتطلبات الجماعة، والشاعر الفذ لا يخلق عملاً لأجل ذاته ما لم يمتلك إقناع المشهد الثقافى بقبوله[٩٧].

ولابد لأى عمل إبداعى معتبر من النفع، والملاءمة؛ والنص الحداثى لا يحقق المنفعة، وليس ملائماً لذائقة المتلقى. يقول جاريت : [إن الفن الجيد أو العظيم يجب أن يكون مثيراً قبل كل شيء، وأن الذى يعول عليه هو الشعور لا الحقيقة][٩٨]؛ والنص الحداثى لا يملك الإثارة؛ لأنه يتعمد التغامض والانغلاق.

وإذا كنا نقبل بمرونة التفكير، لملاحقة متطلبات الحالات المستجدة فإن المرونة يجب أن تكون محكومة بضوابط تحد من التدهور، والانقطاع؛ وتغيير شكل الصياغة من العمودية .. إلى التفعيلية .. إلى النثر، لابد أن يرتبط بفعالية تفاضلية، والمرونة ليست ادعاء، إنها ترتبط بالمثابرة والبحث، يقول روشكا : [ونؤكد أن المرونة ترتبط بالمثابرة والبحث عن الحلول، وكل موضوع إبداعى يخلو من ذلك يكون سطحيًّا وضعيفاً؛ فالمرونة تتضمن بالدرجة الأولى تنوع الرؤية كشكل وتقنيات إعداد المشكلة][٩٩]. والعبثية فى الأداء، والابتكار لا تلائم الإنسان لأنه مخلوق : مكرم، مستخلف، مكلف، وهذه السمات الثلاث تمنع التصرف غير المسئول.

لقد حاول شعراؤنا الأوائل الإغراب، والتجديد والتفرد، وما قصرت بهم موهبة، وما قعدت لهم لغة، وهذا المسيب بن علس يقول عن قصيدته :

تــرد الميــاه فمــا تــزال غــريبــةً ... فى القــوم بين تمثـل وسمــاع[١٠٠]

ويقول الحصين :

شــرودٌ تـلمَّــع فــى الخــافقـــين ... إذا أُنشِـدت قيـل : مـن قالـها[١٠١]

والبحترى يحدد الفرق بين برهانية النثر، واقتصاد الشعر وتوتره بقوله :

الشعــرُ لمــح تكفــى إشــارتـــه ... وليس بالهذْر طولت خطبه[١٠٢]

وعدى بن الرقاع يقوِّم ميل القصيدة وسنادها، وينظر فى ذلك كما ينظر مثقفُ الرماح لتعديل الميل. وكعب ابن مالك يحوك القصيدة ويقومها حتى يقصر عنها كل شعر يتمثل به، والبحترى ينتخل الكلام حتى [لكأنه .. جيشٌ لديه يريد أن يلقى به] ويصف أبو تمام قصيدته بأنها :

حــذَّاءُ تمـلأُ كــل أذن حكمــــةً ... وبــلاغــةً وتــدر كــل دريـــد

فالشعراء يعرفون للشعر قيمته، ومكانته، ومغايرته، وكل شاعر يسعى جهده لسرق الأضواء، وإهمال المنافسين وإثارة المتلقى وانتزاع إعجابه، ومع كل ذلك يأتى من يسخر بهم وينتقص جهدهم ويدعى أنه أخملهم، وحين تفتش فى ثنايا النص الحداثى لا تجد شيئاً ذا بال. ولم يخمل الحداثى إلا نفسه والشعرَ الذى ورثه إذ لم يحسن القيام عليه، وكم نتمنى أن يسد الشعر الحداثى الخلال التى سدها الشعر العربى.

- ٤ -

٤.١ : إننا حين نبحث فى الرؤية لابد أن نتوفر على شعر يواكب الحياة بكل همومها، ويعبر عن إنسانها، وقضاياه، وتطلعاته، ويتعمد طرح القيم، ويسهم بوعى تام فى صياغة ذلك الإنسان المنتمى إلى حضارة عريقة، حضارة عربية إسلامية، وما لم يكن الإبداع مستوعباً لكل ذلك من خلال إبداع أخاذ فيه جمال وإيقاع وفصاحة له لغته المتجاوزة وبناؤه المتميز وتأثيره القوى وإقناعه المتمكن ضمرت رؤيته، وانكمشت مضامينه، وقد تتحول كلمته إلى معول هدم.

المؤكد أن الرؤية عند كثير من الشعراء غير واضحة وغير تواصلية وغير مثيرة ، إما بسبب الانقطاع اللغوى، وانطفاء الإيقاع؛ وإما لأن الرؤية متذبذبة بين اتجاهات متناقضة لم يهضمها المبدع نفسه ولم يستوعبها. والشاعر الحداثى يكون سلبيًّا إلى أبعد حدود السلبية، ويكون مرة أخرى إيجابيًّا يقترب منك حتى الإسفاف، ويبتعد عنك متعالياً كالقتام أو كالدخان، ومما هو واضح تذبذب النص الحداثى بين أيديولوجيات متناقضة ورؤى مرتبكة، صراع واضح بين اليأس والقنوط، وبصيص من الأمل الخائف؛ والرؤية فى كثير من النصوص ليست بناء فكريًّا كليًّا، وإنما هى معادل انفعالى، أى حالات شعورية، وتصورية تنقلنا إلى عوالم من الرؤى المتشابكة، هناك رؤيا العين المجردة، ورؤيا الإدراك العقلى، ورؤيا الكشف والتنبؤ(١٠٣)؛ وهذه حالات نادرة عند بعض الرموز فى بعض تجلياتهم.

ولو حاولنا استجلاء موقف أدونيس مثلاً كشاهد عصر من الرؤية كعنصر مهم فى التجربة الشعرية موازناً مع نظيره في الهم الحداثى سعيد عقل لتبين لنا أن أدونيس يراها متمثلة في الموقف من العالم، دون أن يتعرض للغيبوبة واللا وعى(١٠٤)، أما سعيد عقل فيعنى

بها الغيبوبة واللا وعى، ومتى طغت الأفكار والعواطف والصور، تجسدت الرؤية غير الواعية، لتكون فيما بعد ممثلة للتآخى مع الكون، ومواجهة للأزلى مما هو مجهول؛ وتلك مقولات تنظيرية تفاؤلية قد يسعفها النص، وقد يخذلها، وهذا هو المتوقع [١٠٥]. والنص الحداثى بكل هذه الرؤى المتحققة والمؤملة، يستشعر جاذبية الوقوع بين الثنائيات : [الحلم والواقع]، [المثال والحقيقة] ويعمد إليها لأنها هاجس النخب الحداثيين، غير أنها حكم فى إطار الحلم.

وفى ضوء تنازع الثنائيات يذهب بعض الراصدين لرؤية النص الجديد إلى أن القصيدة ليست تفكيراً فقط، بل هى تفكير وسعى حول التفكير؛ إنها عمل قوامه الرؤيا، والرؤية، والفعل الجمالى[١٠٦]، والنص الحداثى قد يتعمد تعميق اللمحة، ويرغب عن إعادة إنتاج الشيء محاولاً اكتشاف علة الشيء ونسقه. ولكنه قد لا يملك القدرة على تحقيق هذه الرغبة لما يطرأ عليه من إخفاقات لغوية، وتعبيرية، وشكلية؛ وهى إخفاقات تأتى فى سياق الرغبة فى المغايرة وعدم إتقان آلياتها، والشاعر الحداثى يخدعه الادعاء فيتوهم احتماله لأشياء أكبر من طاقته الفنية واللغوية، وتبدو المعضلة فى الرؤية الفلسفية غير المتناغمة مع الجمهور.

والرؤية الفلسفية التى يراها الحداثيون ذريعة للقطيعة مع الشرط الفنى للشعر لا تعضد ما يذهبون إليه، ذلك أننا عايشنا فى القديم والحديث رؤى فلسفية فى النص الشعرى، ولم نر أحداً من الشعراء أو النقاد يفكر فى تكسير البنية الفنية للشعر لتنهض بهذا الهم، أو تكون مهيأة لاحتماله. فالمعرى فى القديم، وجبران خليل جبران، وميخائيل نعيمه، فى الحاضر، ومن قبل أولئك الزهاوى، كل أولئك ينطوون على تجليات فلسفية ويلتزمون الشرط الفنى للقصيدة. يقول الدكتور محمد شيًّا : ["المواكب" قصيدة مسكونة بالفلسفة فيها كما رأينا روائع من الشعر الفلسفى][١٠٧]، وهى كما هو معروف من روائع الشعر.

والنزعة الفلسفية نراها عند نعيمه فى "همس الجفون" يقول :

نحن يا ابنى عسكرٌ قد تاه فى قَفْر سحيق ... نرغبُ العوْدَ ولا نذكرُ من أين الطريق
وسنبقى نفحصُ الآثار من هذا وذاك ... ريثما ندركُ أن الدربَ فينا لا هُناك
وسنبقى فى انتقال وشقاء وعذابْ ... وصعودٍ وهبوطٍ وذهابٍ وإيابْ
وسنبقى نهجعُ الليلَ وفى الصبح نُفيق ... ريثمانلقىمنانا-ريثمانلقىالطريق[١٠٨]

ولسنا بحاجة إلى شواهد أخرى من شعر المعرى لنؤكد النزعة الفلسفية الموغلة فى التأمل. ومع ذلك زاد فى قيود الفن ولزم ما لا يلزم :

يا روح شخصىَ منزلُ أسكنْتِه ورحلتِ عنه فهل أسفت وقد هُدِم
عِيدَ المريضُ وعَاونتْه خوادمُ ثم انتقلتِ فما أُعين ولا خُدِم
حملوه بعدَ مجادل وأسرَّةٍ حَمْل الغريبِ فَحُطَّ فى بيتٍ رَدم
لو كان ينطق ميِّتُ لسألتُه ماذا أحس وما رأى لما قَدم؟
إن تثو فى دار الجنان فإنما فارقت من دنياك ناراً تحتدم(١٠٩)

ويقول :

زعم الفلاسفة الذين تنطسوا أن المنية كسرُها لا يجبر(١١٠)

ونجد التأملَ والتساؤلَ والرؤى الفلسفية فى شعر محمد حسن فقى، وما شعر فى ضيق من وزن ولا قافية، وما أعيته لغة ولا أعجزه تركيب، ومجموعته الشعرية التى نيفت على عشرة مجلدات ضخام وثيقة مفحمة لكل من يدعى عجز الشعر العربى عن استيعاب التجارب الجديدة؛ والرؤية فى بعض وجوهها هى الوعى الأيديولوجى، والاجتماعى، والنفسى، والسياسى، وسائر الأحداث، والحوادث، والظواهر، والقضايا الحسية، والحدسية، والإرادية. ولما كان الأدب يجسد كل جوانب الحياة الروحية، والحسية أصبحت الرؤية فى غاية التعقيد لأنها تمتد إلى الحدس، والخيال، والانفعال، والدوافع اللا شعورية، والمبدع لحظة المخاض ينهمك فى عملية الخلق، وخيال المبدع هو مادة الخلق الذى يشكل العمل ويرتب أجزاءه. والرؤية – والحالة تلك – لا يصنعها الفكر وحده، وإنما تسهم الحواس معه فى الصناعة والتجسيد؛ ولحظة تشكيل الرؤية ينهض الفكر، والشعور، والحواس، والذاكرة بكل ما تختزن من معارف لتجهيز النص الذى يحمل الرؤية المعرفية أو الانفعالية.

ومما لا مراء فيه أن الرؤية فى النص الشعرى المعاصر مرت بمراحل تطورية؛ كانت الرومانسيةُ ذاتَ رؤية قائمة على المتعة المعتبرة لكل المواضعات الفكرية والاجتماعية؛ والرومانسية نتيجةٌ طبيعةٌ لعصر الاستنارة الأوربية، التى نهضت بتقويم مواضعات الماضى ومسلماته، كانت الرؤية الشعرية قبل الرومانسية تتسع للهجة الوعظ وتكريس الأوضاع القائمة، وقمع المبادرات الفردية.

عصر ما قبل الرومانسية عصر العقل الهادى الرزين المحافظ، دونما تأمل للذات أو للغير. بدأت الرومانسية فى إنجلترا ثم فى فرنسا فى أعقاب الثورة الكبرى ١٧٨٩ م.

والمرتع الخصب للرومانسية التعاسة والعذاب والشقاء. ومن هنا نفذت إلى الأدب العربى فى ظل الإحباطات، وفشل المشاريع وإخفاق الوعود، وما إن حاد المجتمع الأوربى عن مثاليته وسئم نغمة الفن لذاته، والمتعة الجمالية – بدت الرؤية الواقعية الانطباعية تتخلص من الذاتية المفرطة والخيال المجنح، والأوهام العائمة حيث لاذ الشاعر بالطبيعة يصف الأشياء كما هى، وكان إمام الواقعيين "بلزاك" فى رواياته، ثم أفاضت [البرناسية والرمزية] يقول الطاهر مكى : [جاءت البرناسية بعد أن أفلت الرومانسية فى مجال الشعر، والواقعية والطبيعية فى مجالى المسرح والرواية](١١١).

والبرناسية تمثل "الفن للفن" وهى عودة إلى فلول الرومانسية، وبين الواقعية الاشتراكية والبرناسية أو مذهب الفن للفن ظهرت مذاهب أدبية لم تعمر طويلاً، ولم يكن لها الصدى المسموع كـ [المستقبلية] و [التصويرية] و [التكعيبية] و [التعبيرية] و [الدادية] و [السريالية].

أما [الواقعية الاشتراكية] فقد كانت أقوى من أى مذهب سالف وانطلقت من رؤية ماركس حول قيام البناء الاقتصادى بإزاء البناء الفكرى، والسياسى، والثقافى؛ والأدب مرتبط – كما يقول ماركس – بما يجاوره. ولا يمكن فصله عن العلاقات المحسوسة أبداً، ويتخفف [إنجلز] من غلواء [ماركس] ، بحيث يكره إعلان الغاية فى العمل الفنى. ويرى أن تظل مخبوءة لا ظاهرة على السطح(١١٢).

وإذا كنا نعيب رومانسية الشرق وذاتيتها، وتخليها عن هموم الناس وقضاياهم، فإن رومانسية شعراء [البحيرات] أكثر واقعية، وأكثر إحساساً ومشاطرة، وليعذرنى القارئ الكريم حين اختار قصيدة كاملة "لساوتى" تحت عنوان "زوجة الجندى" :

قال لى غَنِىٌّ مرةً :
ما للفقراء دوماً يَشْتَكون ؟
فأجبتُه : هلُمّ بنا نخرجُ سويةً.
علّنى أتمكنُ من إجابتك.

كان الليلُ بارداً
والشوارعُ مغطاة بالثلوج.
فسرناه نرتجف، ومعاطفُنا الخفيفة
لا تكادُ تقينا لفحَ الزمهرير.

وإذا بشيخٍ أشيبٍ يقابلنا
وقد حطَّمته الأيامُ وأحنْت ظهره.
فبادرتهُ - وأنا دهش - بالسؤال :
ما الذى أخرجك من منزلك ؟

قال الشيخ :
كم كنت أودُّ المكوثَ قربَ المدفأةِ
لو أنَّ أحداً تفضل على
ولو بباقة من الحطب.

ومر بنا طفلٌ صغير
ممزق الأسمالِ، حافى القدمين.
فسألته : إلى أين تمضى أيها المسكين
فى هذا البرد القارس ؟

وكان رَدُّ الطفلِ الصغير :
لقد أرسلونى لأتسول
فأبى يعانى نزعات الموت
ولا كسرة خبز عندنا.

وكان ضوء المصباح الباهتِ
يسقط على وجهٍ ممتقعٍ ضعيفٍ
امرأةٌ تجلس فوق الرصيف
ومعها طفلاها الصغيران

ماذا تفعلين هنا
والبرد يلفح الأبدان ؟
فهلاَّ رحمت طفليك الصغيرين ؟
لكنها أجابت :
زوجي جنديٌّ
خرج للحرب في سبيل المَلكِ
وتركني وحيدة أحَصِّل قوتي
بما يتصدقُ عليَّ به الناس

وبالقرب منا سارت فتاةٌ جميلةٌ
في رداء رقيق لا يدفع البردَ
عيناها تنطقان بنظرة لعوبِ
كانت جريئةً ومرحة.

...

فاستوقفتها قائلاً :
أتكون الخطيئةُ ممتعةً إلى هذا الحدِّ
لتخرجك من المنزل
في مثل هذا الليل ؟

ولكنها وقفت خجلة أمامى
وغضَّتْ بنظرها
وقالت بصوت يشبه الهمس :
إننى لم أطعمْ بشىء طيلة يومى.
...
وقف الغنىُّ خجلاً أبْكم
فقلت له : لعلك الآن
أدركت كل شىء. فالشعب بنفسه
أجاب على سؤالك(١١٣)

تلك واحدة من الرؤى الجميلة الرائعة التى يتطامن أمامها الشعر الحداثى، بالطبع نحن على علم بروائع "حافظ إبراهيم" و "معروف الرصافى" وشعرنا العربى زاخر بمثل هذه الإنسانيات، ولكننا بصدد الحديث عن الرؤية فى الشعر الحداثى لا الحديث؛ والحداثة ليست لها رؤية رومانتيكية، وليست لها رُؤية كلاسيكية، وإنما لها رؤية إزاء الرومانتيكية ورؤية إزاء الكلاسيكية. وهى رؤية مناقضة ومناهضة فى آن، أما الرؤية الواقعية الثورية فبارزة كل البروز فى الأداء الشعرى، والروائى.

٤ - ٣ : والرؤية الحداثية العربية ذات جذور غربية، وحداثة الغرب لها جذورها الأدبية، والفكرية، والذين يودون تقصى هذه الرؤية لابد لهم من تجاوز المعاش، والوصول إلى عمق الحياة الفكرية والأدبية فى أوربا على الأقل، وفى فرنسا على وجه الخصوص و [الثورة الفرنسية] لم تكن حدثاً سياسيًّا فحسب، إنها فعل حضارى تنامت فيها فيما بعد رؤية حضارية استهوت الغالم الثالث، وكانت ركائز الحركة الأدبية فى فرنسا بالذات المتزامنة مع الثورة تقوم على ثلاثة أشياء :

- النقد الصريح للكنيسة.
- الهجوم العنيف على السلطة.
- النيل المركز من الأثرياء والنبلاء.

ولو عدنا إلى الرؤية الحداثية العربية فى نصها الإبداعــى لوجدناها تستبطن النقـد، والهجوم، والنيل، تسخر من الدين وتنفى سلطته، وترفض السـلطة بكـل أشكالها، ويتحمـل الأغنياء مسئولية الفقر والمعانـاة، و [فولتـير ت ١٧٧٨م] فـى ملحمتـه [الهنريادا] مسـتوف لكل هذه الأشياء، ومن النادر أن يجهل المشتغلون فى الأدب هذه الشخصية.

لقد نهض الماركسيون بهذه المهمات، وكان من ألـد أعدائهـم : الديـن، والسـلطة، والثراء. وجاء الحداثيون والتقطوا الخيط، وكان أن واصلـوا الصداميـة، فـالدين، والسـلطة، والأثرياء يمثلون [الشيطان الأكبر] بالنسبة للحداثة. ولكى لا يضربوا سلطتهم الثوريـة التـى وعدتهم وما وفت، فرقوا بين الرجعية بوصفها سلطة فردية، والثورية بوصفها سلطة جماعيـة، وجعلوا السلطة الثورية سـلطة الشـعب علـى نفسـه، والسـلطة الرجعيـة سـلطة الفـرد علـى الجماعة. ولسنا بإزاء المفاضلة بين نظام وآخر، ولا بإزاء الدفاع عن نظام والنيل مـن آخـر، نحن فقط نبحث عن تجليـة الرؤيـة الحداثيـة فـى سبيـل الإدانـة المطلقـة أو البراءة الجزئيـة، والأنظمة فعل قائم يحدث عن نفسه من خـلال واقعه نجاحـاً أو إخفاقاً؛ وهـذه الثوريـة فـى الرؤية الحداثية : إما أن تكون ساذجة مخدوعة، أو واعيةً موظفة، وعلى كلتا الحالتين فـالواقع اليوم لم يعد مغرياً لمثل هذا الخطاب؛ ذلك أنه خطاب لم يرفع ظلماً، ولم يملأ معدة. بـل أكـاد أجزم بأنه كرس الظلم وأصّل الفقر.

وشعراء الحداثة نهضوا بهذه المهمات وجسدوا تلـك الـرؤى، ولعـل [البيـاتى] مـن أشـد الحداثيـين تجسيـداً لهـذه الرؤيـة، وتمثل رؤيته الثورية والاشتراكية، وهى رؤيـة مسـايرة - كما قلت - للأوضاع السياسية القائمة، وقد منى البياتى بخيبة أمل حين لم تحقق الثـورات مشاريعها وادعاءاتها، وفى ضوء هذه النكسات الموجعة بهت شعره ونضـب معينـه، ولم يعـد بيـاتى الستينـات والسبعينات، لقـد تـواطـأ مـع الآخـر ليضمـن لنفسـه الحد الأدنـى مـن العيش الكريم.

لقد ظل يعيش على أمجاده الماضية حين كانت إبداعاتـه متفائلـة بحـل سـريع لمشـكلة الإنسان العربى.

كان يحلم بالحرية فلم تتحقق.

وكان يحلم بالمساواة فلم تكن.

وكان يحلم بالندية مع الآخر فلم تتهيأ.

وفى سبيل هذه الأحلام الضائعة ضرب قيمه الدينية ومثمناته الأخلاقية، لقد تصدى لما أسماه بالقوى الرجعية الإمبريالية، وفى قصيدة "الضفادع" يومئ إلى الفئة الرجعية فى نظره :

رأيتهم فى مدن العالم فى شوارع الضباب
فى السوق فى المقهى، بلا ضمير
يزيفون الغد، والأحلام، والمصير
رأيتهم : من عرق الجياع
ومن دم الكادح يبنون القلاع
أعلى من السحاب
حتى إذا ما طلع الفجر رأيت هذه الضفادع العمياء
على كراسى الحكم فى رياء
تغازل الجياع(١١٤)

والواقع أثبت العكس، لقد عاشت الشعوب تحت وطأة أنظمة دكتاتورية دموية لا تغازل الجياع ولكنها تسحقهم، وإذا كانت قصيدة "الحب والبترول" لنزار واحدة من أكثر القصائد إثارة، وتناغماً مع الخطاب الشوارعى الغوغائى، فإن قصيدة "الضفادع" للبياتى لا تقل عنها إثارة، ولكن هذه الرؤية، وهذا الخطاب تلاشيا تحت ويلات الثوريين، وما جروه على شعوبهم من ضربات موجعة غيرت البنية الاجتماعية والذهنية.

والمقالح الذى يرى نفسه قد جاء متأخراً فى ركوب تلك الموجة الهتافية الشعارية الشوارعية استهل ثوريته بهذا التأنيب :

لم يبق غيرى صامتاً
على طريق العصر واجماً
جذور صمتى اللعين

أنبتت السجون والجماجما
وها أنا .. بموجة النيران والدماء
غسلت وجهى الحزين
مزقت وجه الصمت والعدم
أطلقتها من قبضة الألم
أرسلتها حزينة النغم(١١٥)

لقد تمثلت الرؤية الحداثية فى ثلاثة أطر، الإطار الفكرى وهو الإطار الأكثر خطورة، والإطار السياسى وهو الإطار الأكثر حساسية، والإطار الاجتماعى وهو الإطار الأكثر تهتكاً.

وفى الإطار الفكرى بدت التساؤلات الميتافيزيقية المرتابة، والمساءلة عن الرمز المقدس والسخرية به.

وفى الإطار السياسى بدت الثورية على الأنظمة التقليدية وعرفنا مصطلحات العمالة، والرجعية، والإمبريالية، وامتصاص دماء الشعوب، والدكتاتورية، وما إلى ذلك. وفى الإطار الاجتماعى بدا البحث عن الذات وحرية الممارسة. واختلال الرؤية فى القصيدة مرجعه إلى اختلال التوازن بين عناصرها المختلفة، تلك هى واحدة من إشكاليات المضمون.

والرؤية الحداثية فى اندفاعاتها غير المحسوبة لا تقيم وزناً للتمايز الحضارى بين أمة وأمة، ولا للعناصر المهمة فى البنية الحضارية كاللغة، والدين، والتاريخ، والعادات، والمؤسسات، ثم هى لا تقيم وزناً للتمايز الشكلى فى الفنون، فالرواية غير الشعر، والشعر غير المقالة، ولو أذعن الحداثى للفوارق لكان إذعانه سبيلاً من سبل الإذعان للسلطة، والسلطة مرفوضة.

ولما كانت الحضارة أعلى تجمع ثقافى وأوسع مستوى للهوية الثقافية كان من الأهم اعتبار ذلك، الحضارة كيان ثقافى، وليس من أمة إلا خلت فيها ثقافة متميزة لا يجليها بكل خصوصياتها إلا المبدعون، والرؤية الحداثية لم تستطع تجلية خصوصية الأمة؛ لوقوعها فى التبعية والتقليد والتمرد على كل شىء.

لقد تكرست الجاهلية الأولى فى الشعر وبالشعراء، وأين نحن من المعلقات، وشعر الصعاليك والأحناف، والسود ؟ وهل من أحد ينكر مجموعة القيم للشعر الأموى، أو للشعر

العباسى ؟ ألم يكن الشعر ديوان العرب فيه تاريخهم، وقيمهم ومواضعاتهم، ونظام لغتهم، وهو المساند المساعد على تفكيك النصوص، حتى المقدس منها، منه شاهدهم اللغوى، والنحوى، والبلاغى ؟

ولو أن أحداً من الدارسين حاول استبانة أى وجه من وجوه الحياة فى الشعر العباسى مثلاً لوجد ذلك بكل وضوح، ولو حاول الأمر نفسه عند شعراء الحداثة، أيكون قادراً على استبانة وجهٍ واحدٍ من وجوه الحياة المعاصرة ؟ أحسب أننا مجازفين لو اعتقدنا ذلك.

نحن فى زمن يتعزز فيه نمو الوعى بالحضارة الذاتية، ويجد فيه السعى لتحقيق الذات من خلال أرضها ولغتها وتراثها الدينى والفكرى، والأدبى، والاجتماعى، والجدل حول التغريب مرحلة طفولية، غير أنها ما زالت هاجس الرؤية الحداثية، والحداثيون التنويريون الذين يعدون أنفسهم صفوة المجتمعات، يتمثلون المواقف، والقيم الغربية، وما زال الخيرون يطرحون المشروع تلو الآخر لتعميق ثقافة البلاد الأصلية، ولا يمكن أن تتحقق تلك الثقافة إلا باستصحاب الموروث الدينى، والعربى، والتخطى بهما إلى آفاق المستقبل وتفعيلهما فى إطار من التربية والتصفية. والتسويات والحلول الوسط لن تحقق للأمة تجذراً يقوى صمودها فى وجه الأعاصير.

إن طائفة من الحداثيين تمارس المسخ الحضارى؛ لأنها لا تملك القدرة على التعبير عن الحضارة العربية المعاصرة، ولا تملك القدرة على تجلية معطيات المرحلة.

ويذهب الدكتور جابر عصفور، إلى أن الأفق المعرفى، يجعل من رؤيا الحداثة منظومة مختلفة المجالات، متعددة الوظائف، ولكنها رغم اختلاف مجالاتها، وتعدد وظائفها، تظل منطوية على وحدتها الخاصة بوصفها منظومة[١١٦]، ولست أدرى ماذا يريد بالأفق المعرفى، ولست أعرف ما إذا كانت واحدية الأفق تعدد المجالات والوظائف، وهل يكون انطواء مع تعدد المجالات والوظائف ؟

والرؤية فى الحداثة، فى مقابل ابتداع المعرفة فى العلم، وتجديد الآليات والتقانة فى الصناعة، إنها رؤية جديدة، رؤية يراها البعض متمثلة فى مواجهة اتباعية الموروث، وغياب الحرية، إنها رؤية [تقرن الحرية بالعدل، وتقرن فعل الوعى الذى تنتسب إليه بفعل التثوير الدائم لأدوات إنتاج الفن وإنتاج المعرفة بالواقع والكون على السواء][١١٧].

وإذا كان الأدب بشقه الإبداعى داخلاً فى تركيب البنية الفكرية، فالرؤية فيه انبعاث لتجارب المبدع. والرؤية المرتبكة، أو الضحلة، أو المتناقضة مؤشر على اضطراب الهوية الفكرية، والشاعر الحداثى أصابه ما أصاب الحداثة نفسها من اضطراب وتذبذب ذات اليمين وذات الشمال، والذى يثير الدهشة والتساؤل معاً هذا التناقض المرتبط بعدم نضج المضمون فى ذهن المبدع.

والمشهد الثقافى فى الوطن العربى مليء بالخطابات المنتمية، وغير المنتمية، خطابات دينية، وسياسية، وقومية، وعلمانية، وتنويرية، وحداثية، وما بعد الحداثة، وأخلاقية ولا أخلاقية، خطابات ذات مرجعية تراثية، وأخرى مستغربة، وكل خطاب يرتبط بمثالياته، ويدعى أنه يرسل إلى جمهور غير مثالى، وهمه أن يبسط مثاليته نافياً وضر هذا المجتمع المتلبس بالخطيئة.

والمستجلى للرؤية - أى رؤية - لواحد من هذه الخطابات يضع فى اعتباره خصوصية التربة الفكرية والفنية التى نبت فيها هذا الخطاب أو ذاك، والإشكالية حين لا يكون للخطاب تربة حين يكون مجتثًّا من فوق الأرض، وذلك ما نعانيه عند التماس الرؤية فى النص الحداثى؛ إذ هى نابتة غريبة نقلت ببعض تربتها.

ذلك بعض الإشكالية فى الشكل والمضمون، أما بعضها الآخر فإن اللائمة تساق بسخاء صوب الحركة النقدية التى يفترض فيها مواكبة الحركة الإبداعية بكل تحولاتها، وعزلة الشاعر لا تُرْبط بضعفه وضحالته وانقطاعه وإنما تُحمَّل للناقد الذى لا يسوق بعصاه الغليظة جماهير القراء ليستقبلوا المبدع بالمكاء والتصدية، والشاعر يجهل أو يتجاهل أنه السبب فى عزوف القراء واشتغالهم بالإبداعات السردية التى قمعت سلطان الشعر وأخرت مكانته بعد هيمنة دامت ستة عشر قرناً من الزمان حتى قيل : إن الزمن زمن الرواية، وإن الرواية ديوان العرب، وهذه الصدارة لم يحققها الناقد وإنما أضاعها الضعف والادعاء والتقليد وعدم تحسس حاجة الجمهور واحترام ذائقته.

الناقد وسيط، ومكتشف، والنص حين يكون غنيًّا برؤيته وجمالياته يتهافت عليه النقاد والجمهور، ويتجدد مع الزمن، وشاهدنا عمالقة الشعر العربى من امرىء القيس إلى شوقى، والجواهرى، وأبى ريشة، وبدوى الجبل، والسياب، والبياتى فى بعض تجلياتهم

الفنية، لقد تعرضت الرؤية الحداثية لقاصمتين : القاصمة الفنية، والقاصمة المضمونية. فليس هناك بعد فنى أخاذ يشد الانتباه ويغرى بالمتابعة، وليس هناك مضمون شريف يعبر عن هم الأمة وتطلعها، ومتى تجلت الفنيات المتألقة عند بعض الرموز المتألقين فنيًّا فى بعض تجلياتهم كالسياب، والبياتى، ودنقل، والفيتورى، جاء المضمون خاذلاً محبطاً.

ـ ٥ ـ

٥.١ : لقد أشرت إلى ضحالة المضمونية، عند طوائف الحداثيين ونقمت على التهالك المزرى على سقط الحضارة المادية، وسخرت من الاندفاع وراء أشياء الآخرين دونما وعى، والقارئ للإبداع الحداثى يقف على رعونة التصور، وتلاحق التحولات الدلالية، والفنية، ومن ثم كان الاندفاع وراء الطرح الحزبى السياسى لوناً من ألوان الاستجابات المرحلية، وقليل من الشعراء من يتمثل ما يقول ويعتبره موقفاً ذاتيًّا، وفى إطار الرؤى المدانة لن نغفل عن رؤيةٍ أكثر إدانة ومساءلة، إنها رؤية السخرية المرة، والعدمية الخانقة، والانحراف المقيت، والسقوط الذريع، ترديات موجعة تمس العقيدة، وتنال من الذات الإلهية، وتخدش الحياء، ترديات ما كانت معهودة من قبل، ولن تكون عند غير الحداثة المنحرفة حداثة التفسخ، والانحلال والتهتك.

ومرد كل ذلك انطفاء الحس الإسلامى ونضوب الثقافة العربية الأصيلة فى أعماق العمالقة، والانسلاخ من تراث الأمة وأخلاقياتها ورؤيتها للحياة والكون.

وإذا كنا نقبل السخرية المرة، والضيق والبرم المتأتية بسبب النكسات والإحباطات فإننا لن نقبل الانحراف الفكرى واستمراء النيل من المقدس والمطهر، والعدمية والعبثية بادية فى إبداعات رموز الحداثة، عند الخال، وأمل دنقل، وأدونيس، وحجازى، والبياتى، وصلاح عبد الصبور، وسعدى يوسف وغيرهم، والماجنون من شعراء التراث سلف غير صالح، لكنها لن تكون بمستوى ما بلغته جنح الحداثيين وتهتكهم ومجونهم واستخفافهم بالمقدس والمتعالى، ونحن نذكر من جنح التراث قول أبى الهندى يصف منزله :

تُستحل الخمرُ فيه والزوانى

وقول أبى نواس :

ولكن اللذاذة فى الحرام

وقول ابن هانئ :

فاحكم فأنت الواحد القهار

وقول المتنبى على بعض التأويلات : [أحلى من التوحيد]، وشكوكيات المعرى، وشطحات المتصوفة.

ولكنها جنح ذاتية فى إطار توجه عام يحترم المقدس والقيم، ومن رواسب الغنائية قول الخال مخاطباً محبوبته، وهى رمز من رموز الوطن :

قُومى هنا واضطجعى
حياتُنا غبار
على ملاعب العروق يا حبيبتى
حياتنا غبار(١١٨)

ومن عناقه للحبيبة ستحبل الحجارة ويولد الرجاء، رجاء العودة إلى الحياة السوية، التى مات فيها كل شىء.

وعند أمل دنقل تبدو الرؤية الساخرة المستهجنة لكل أشكال الممارسات الطقوسية :

قلت لكم مراراً
إن الطوابير التى تمر ..
فى استعراض عيد الفطر والجلاء
فتهتف النساء فى النوافذ انبهاراً
لا تصنع انتصاراً
إن المدافع التى تصطف على الحدود، فى الصحارى
لا تطلق النيران.. إلا حين تستدير للوراء
إن الرصاصة التى ندفع بها.. ثمن الكسرة والدواء :
لا تقتل الأعداء
لكنها تقتلنا، وتقتل الصغارا !(١١٩)

والمقالح هو الآخر يجسد العدمية فى قصيدة "وجدتها" :

رحلت عن الناس، أصواتهم تزرع الرعب

ألفاظهم تتقيأ ... تجتر دم

وفى عالمٍ مفرغ كالعدم

وقفت أعانق حتفى

أواصل رحلة عمرى بلا هدف أو قرار

كأنى سجين يريد الفرار

ويفزع من ليله الموحش الجهم

يخشى سقوط النهار

حياتى هبا ..(١٢٠)

ومن سخريته وضجره ومله قوله، يخاطب فأراً متخذاً منه رمزاً للظلم والكبرياء :

ماذا تركت للذين يقرءون ؟

ماذا سيكتب الأطفال عنك حين يكبرون ؟

سيكتبون.. مرَّ من هنا منتفخاً

فأرٌ صغير يرتدى ثوب مغامر جلاد(١٢١)

وأنت تحس بالعدمية فى إثر خيبة الأمل وما اجتاح الأمة المتباهية المتعنترة من هزائم متلاحقة لعل من أنكاها وأفجعها نكسة الجيوش العربية فى حزيران ١٩٦٧م.

لقد تأكد للشاعر المسحوق أن الداء ليس عارضاً إنه معجون فى بنية الأمة فى مشاريعها، فى مؤسساتها، وهذا الداء من العسير اقتلاعه بيسر، يقول البياتى :

ما أوحش الليل إذا انطفأ المصباح

وأكلت خُبزَ الجياعِ الكادحين زمرُ الذئاب

وصائدو الذباب

وخرَّبت حديقةَ الصباح

السحبُ السوداءُ والأمطارُ والرياحُ(١٢٢)

إن استدعاء الحلاج عند البياتى، وعند صلاح عبد الصبور له مغزاه وأهدافه، وتوظيفه التراثى الرمزى. فالحلاج الذى قتل عند مبدئه أنموذج يعيد نفسه فى كل لحظة، والخطأ ليس فى استدعائه كرمز، الخطأ فى تبنى الدفاع عن قضية خاسرة، قضية لها ظروفها وملابساتها وسياقها، والأحداث التاريخية لا تحاكم بمعزل عن ظروفها.

ومن الرؤى ما هو مفرط فى السقوط الأخلاقى مما يمليه الملل والسأم، والتذمر، يقول صلاح عبد الصبور :

هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل سأم

دبيب فخذ امرأة ما بين إليتى رجل

سأم(١٢٣)

وإذ نغض الطرف عن بعض الرؤى الخارجة على المتعارف عليه وعلى الذائقة العامة نقف على جنح لا تتسع للتبرير، وليس من الدين والمروءة تبريرها، والرؤية الحداثية مدانة من وثائق رموزها. ومن ذا الذى يستطيع تبرير الجنح العقدية والفكرية والتنصل عن المسئولية أمام تلك الوثائق. يقول الدكتور [سقال] وهو واحد من دعاتها :

كان جوهر الصراع بالنسبة إلى الرواد عملية "اختيار" - فـ "العالم اختيار" كما يقول أدونيس.

لنقرأ هذا المقطع له :

لا الله اختار ولا الشيطان

كلاهما جدار

كلاهما يغلق لى عينى(١٢٤)

ذلك قوله بفمه، وهو قول لن نحكم به عليه، وإنما لنوثق رؤية واحد من أبرز الحداثيين إبداعاً وتنظيراً، ولنقول لأولئك الذين يدعون عدم المزايدة على العقيدة : تلك هى المزايدة ممن تتخذونه إماماً لكم، فهل أحد من أولئك قادر على أن يتبرأ منه ؟

وذلك القول الذى يتعالى الله عنه علوًّا كبيراً، وتتعالى شريعته يرهص لمثله قول إلياس خورى عن الحداثة : هى محاولة البحث عن شرعية المستقبل بعد أن فقد الماضى

شرعيته التاريخية[١٢٥]، وما الماضى إلا حضارة الأمة، وشرعها، وآدابها، وكيف يفقد ذلك شرعيته فى زمنٍ الأمة فيه أحوج ما تكون إلى جذورها وماضيها ؟

إننا ننادى باستصحاب الماضى، ولا نطالب بالارتداد له، ونطالب باحترام المعتقد والمقدس. وبئست أمة ليس لها مقدس تسمو به فوق هام السحب، وتنحنى أمامه إجلالاً وإكباراً، وإذ نيلت الذات الإلهية وسخر بمقدسات الأمة، فماذا يبقى ؟ وماذا سنقول بعد ؟

أحسب أننا سنقول كما قال فرعون :

﴿يا هامان ابن لى صرحاً لعلى أبلغ الأسباب أسباب السموات فأطلع إلى إله موسى وإنى لأظنه كاذباً﴾[١٢٦]. وهذه الطائفة يصدق عليها قوله تعالى : ﴿قل هل ننبئكم بالأخسرين أعمالاً الذين ضل سعيهم فى الحياة الدنيا وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعاً﴾ (الكهف : ١٠٤).

والرؤية الحداثية عند غلاتها تقوم على غياب التصور الإسلامى للحياة، والكون، والإله، وتؤكد تبعاً للحضارة الغربية على توثين العلم، وتأليه العقل، وتحرير الإنسان من عبودية الخالق، وهذا الانفلات من فلك الروحانيات والدخول فى دوامة الماديات ركس الحداثيين فى وحل الشك والحيرة والقلق والتوتر، ولما كان المجتمع العربى على بقية من إيمان، وقوة فى المساءلة لاذ البعض بالغموض وعبث القول والهذيان، وانغمسوا بالفحش وخاضوا فى أوحال الجنس والتهتك للتخفيف من المعاناة الروحية، وعذابات اليأس والقنوط، والنص الحداثى مدان فى بعض رؤاه عقديًّا، ومهما التمس الدارسون من تأويلات رمزية لإنقاذ الشاعر فإن السقوط الفكرى قائم، ولا مناص من إدانة الشاعر ومساءلته. يقول صلاح عبد الصبور فى أشهر قصائده وأقواها فنيًّا وأغزرها دلالة وإيحاءً [الناس فى بلادى] :

ومد عزريل عصاه
بسرِّ حَرْفِى (كن) بِسِرِ لفظ (كانْ).
وفى الجحيم دُحْرِجت روحُ فلانْ
يا أيها الإله كم أنت قاس موحش يا أيها الإله[١٢٧]

ويقول حجازى :

راح يستفتى نواقيس الهداية

باحثاً فى الأرض عن دودٍ وعن رب جديد(١٢٨)

ويقول :

فى الماضى كان الله

يظهر لى حين تغيب الشمس

فى هيئة بستانى(١٢٩)

ويقول :

أنا إله الجنس والخوف وآخر الذكور(١٣٠)

ويقول :

يا مئذنات ملحدة

يا كافرة(١٣١)

ويقول البياتى فى ديوانه (كلمات لا تموت) :

الله فى مدينتى يبيعه اليهود

الله فى مدينتى مشرد طريد

أراده الغزاة أن يكونْ

لهم أجيراً شاعراً قواد

ومن منا يقبل ذلك إذا كان يشهد ألا إله إلا الله، ومن منا يلتمس العذر، ويحاول التأويل لإنقاذ الشاعر من السقوط المخزى، وهل يرضى اليهودى أن تمس مقدساته بهذا التجريح، وهل يرضى المسيحى أن تنال مقدساته بهذه السخرية، وكما أشرت سلفاً فإن هذه الجنح لم ينفرد بها النص الحداثى، فكل عصر تبدو فيه الانحرافات، ولكنها فى النص الحداثى أكثر إلحاحاً، وهى مرتبطة بأيديولوجية تقتضى مثل هذا التمرد.

إن جنح الشاعر فى العصر العباسى مثلاً جنحٌ فردية، أما عند الحداثى فجنحة فكر ومذهب.

يقول الخال :

والله فى ديارنا مشرد

يود لو أن يداً جريئة

تعيده

ويقول الفيتورى :

والنبوات مضلة

والديانات تعلة

أما أدونيس إمام المضلين والمرافق الأول فى مراسيم استقبالات الحداثة، كما يقول محمد بنيس، فهاك طرفاً من ضلالاته أخذتها من مجلد واحد من أعماله الزاخرة بالضلالات، ولن أتدخل فى التعليق أو الاستنكار، يقول :

مسافرُ تركت وجهى على

زجاج قنديلى

خريطتى أرض بلا خالق

والرفض إنجيلى(١٣٢)

ويقول :

فاستسلمى للرعب والفجيعهْ

يا أرضنا يا زوجة الإله والطغاة

واستسلمى للنار(١٣٣)

ويقول :

مات إله كان من هناك

يهبط من جمجمة السماء

لربما فى الذعر والهلاك

فى اليأس فى المتاه

يصعد من أعماقى الإله(١٣٤)

ويقول :

أعبر فوق الله والشيطان
دربى أنا أبعد من دروب
الإله والشيطان(١٣٥)

ويقول :

إن لى موعداً مع الكاهنات
فى سرير الإله القديم ...
إننى لغة لإله يجىءُ(١٣٦)

ويقول :

انتظر الله الذى يجىء ...
انتظر الله الذى يحار
يغضب يبكى ينحنى يضىء
وجهك يا مهيار
ينبئ بالله الذى يجىء(١٣٧)

ويقول :

يا نبىَّ السفرِ
أنا أرضاك إلها ورفيقا
فى مرايا الحجر ...
حجر وجهى ولن أعبد غير الحجر(١٣٨)

ويقول :

أعيش فى جزيرة الألوان
أعيش كالإنسان
أصالح الآلهة العمياء والآلهة البصيرة
لمرة أخيرة(١٣٩)

ويقول :

آه كم صليت للرب الحرون

للثمار ...

ولكم سرت على أهدابى المنكسرة

للَّقاءِ - لعناقٍ وثنى

أنا والله وأنقاض النهار[١٤٠]

ويقول :

اليوم حرقت سراب السبت سراب الجمعة

اليوم طرحت قناع البيت

وبدلت إله الحجر الأعمى وإله الأيام السبعة

بإله ميت[١٤١]

ويقول :

للإله الذى يتمزق

فى خطواتى[١٤١]

ويقول :

نموت إن لم نخلق الآلهةْ

نموت إن لم نقتل الآلهةْ

يا ملكوت الصخرة التائهة[١٤٢]

ويقول :

عدنا من التيه خرجنا من الكهف

وغيرنا سماء السنين

وأننا نبحر لا ننثنى رعباً

ولا نصغى لقول الإله ...

نمضى ولا نصغى لذاك الإله

تقنا إلى رب جديد سواه[١٤٣]

ذلك قوله، وهذا معتقده، وهو إمام من أئمة الحداثة، ورسول من رسلها، فهل من أحد يؤمن بالله وملائكته واليوم الآخر يسعه السكوت فضلاً عن القبول ؟

وتجلى المروق الدينى والانحراف الخلقى والبذاءة الساقطة ليست وقفاً على أدونيس بل هى ظاهرة للعيان عند كل المباهين بانتمائهم للحداثة الغربية، فالدين عند توفيق الصائغ هرطقة، والله ميت مشنوق عند نزار قبانى، وتوفيق زياد يستبطئ السماء ويتهكم بالدعاء فالسماء عنده [أبت أن تجود ولو بالقليل من الذهب المفتدى].

والبياتى يسجد للنار، والخال يعبد بلده، وسعدى يوسف يعبد محبوبته، ومثله محمود درويش، وأمل دنقل، ولا تكاد تقرأ قصائد الغزل، أو قصائد الوطن إلا وتجد المعشوقة والوطن معبودين من دون الله، فهذا سميح القاسم يخاطب محبوبته [حيث حفظت وجهك المعبود والقيثارا]، [يتراءى وجهك المعبود فى وهمى].

والحداثيون دون استثناء يتوجهون بالكلام للخالق ساخرين أو لائمين، أو ناقمين، وما أحد منهم قدر الله حق قدره، يقول السياب : [بكاؤك وارتعابك فيه لله إحراج]، ومحمود درويش يستحضر الذات الإلهية ببذاءة وإسفاف وكأنه موكل بتكريس هذا التطاول الممجوج البشع وغير المستساغ فالله المنزه المعظم له فى نفوس عباده علو الذات، وعلو القدر، ولا يليق بمسلم أن يضعه فى سياقات تمس قداسته كقولهم [لأن الله يأتى بلا سبب]، [لا يقترب الله كثيراً من سؤالى]، [لكى يقتلوا الله]، [لم يبق سوى الله يعدو كغزال]، [ها أنت مثل الله فى يديه السلسلة].

وماذا أبقى أولئك من حق لخالقهم ؟ لقد نسوه فنسيهم، وهاهم أذلاء يطاردهم الفقر، والتشرد والضياع، يبيعون كرامتهم فى الملاجئ بثمن بخس، وسميح القاسم ليس بأقل قبحاً وجراءة على الله من سلفه، فهو الساخر من الصلاة والدعاء، الرافض للصلاة؛ لأنه ما زال يصلى ويدعو وما زال من بقايا اللاجئين، ومن ثم فلن يصلى، ولن يركع، ولن يرفع يده إلى السماء [تدمرت واندثرت أسطورة السماء].

وهكذا تبدو بذاءات المقالح، والماغوط، والفيتورى، وأحمد دحبور، وشمس الدين، وممدوح عدوان، ومعين بسيسو.

لقد شكل الدين والمقدس عقبة فى طريق الحداثيين، ومن ثم لم يكن كفرهم فلتات لسان فى ساعة سكر أو حالة غضب، إنه قضية يلحون عليها بشكل لا يمنح أى فرصة للتبرير أو التأويل، أو التماس العذر. وما من أحد من أساطينهم وشداتهم إلا قال كلمة الكفر، وكفر بعد إيمانه، ومن شاء اليقين فليقرأ أعمالهم ليرى الوقائع التى لا يواطئ عليها إلا مريض قلب يحمل معهم أوزارهم، والخاسر من تولى كبر الدفاع وصار من المعذرين فالأمر من الوضوح بحيث لا مجال للسكوت عنه، فضلاً عن تبريره.

لقد وقفت أمام كم هائل من البذاءة والتطاول والنيل السافر من الخالق العظيم، والرسول الكريم والشعائر الدينية والأماكن المقدسة، وما شئت نقل المزيد من الإدانات فهى من الشيوع والمعرفة بحيث لا تحتاج إلى مزيد إثبات، وما على المترددين إلا فتح أقفال قلوبهم ليشهدوا ويشاهدوا وثائق الإدانة، بحيث تنجلى لهم جوانب من الرؤية الفكرية المدانة عند الحداثيين؛ إذ ما من مجموعة شعرية إلا وفيها من الانحراف الفكرى ما يندى له الجبين، وترتعد الفرائض خوفاً من فتنة لا تصيب الذين ظلموا منهم خاصة.

وإذا وجدنا الانحراف متوقعاً من حداثيى النصرانية، فإنه مستغرب من أبناء المسلمين الذين يتجرعون كؤوس المعاناة من مكائد الاستكبار الغربى على الرغم من موالاتهم والأخذ بعصم الكوافر، والتعهد بترويج سقط حضارتهم وطرد الغربة عنهم، وهل من ذلة كتلك، يسومون الأمة سوء العذاب، ويستمرئ أبناء هذه الأمة خدمتهم، وتنفيذ مكائدهم، ومن الطبيعى جدًّا أن ترى وتسمع مثل هذا القول الساقط والتطاول المشين.

تلك هى بعض الرؤية الحداثية فى مجال الفكر، وهى رؤية غير واعية؛ إذ لا تنبنى على فكر عميق ولا تؤدى إلى نتائج تخدم ظاهر الحياة الدنيا، فالحداثيون مفلسون مما استدرج الله به أساطين الغرب وساسته، ومما حباه الله لعباده الصالحين.

٥.٣ : والرؤية من خلال الأساطير، والخرافات تجر الشاعر إلى تبنى مفاهيم ليست من الواقع، وليس بمقدورها أن تسهم فى إضاءة المعاش، والشاعر قد يلجأ إلى الخرافة والأسطورة، والتوهم الصوفى فى إطار هروبه من الواقع، ورفضه للممارسات، وهو هروب موظف، بمعنى أنه هروب غير سلبى.

إن مجرد التخلى، وممارسة العبث يعنى رفض الواقع، إنه نوع من الاحتجاج، غير أنه احتجاج لا يجليه إلا القلة النادرة من النقاد، فالبياتى مثلاً حين استدعى ابن عربى، وصلاح عبد الصبور حين استدعى الحلاج، وغير أولئك حين يستدعون شخصيات أسطورية، أو صوفية وحين يمعنون فى الغموض والهروب إنما يحتجون بطريقتهم، ويعبرون عن رؤية رافضة للمعاش، يقول البياتى :

فكل اسمٍ شارد، ووارد أذكره : عنها أكنى، واسمها أعنى
وكل دار فى الضحى أندبها : فدارها أعنى
توحد الواحد فى الكلّ.
والظل فى الظل

هذا النص تداخل واقتباس من كلام ابن عربى وهو من غلاة الصوفية، ومن أصحاب وحدة الوجود، فهل استدعاء الشاعر لرؤيته إيمان بمعتقده ؟ أم أنه توظيف جديد لتلك الرؤية ؟ بالطبع الشاعر يعيش حماساً ثوريًا يرفض فيه السائد السياسى والفكرى، ويرى فى دمشق التاريخ، دمشق الأمويين التى يقول عنها شوقى :

لولا دمشق لما كانت طليطلة   ولا زهت ببنى العباس بغدان

يرى فيها بقية الحضارة العربية، وهو بهذا يطمح إلى وحدة عربية اندماجية، أشبه ما تكون فى تصوره بوحدة الوجود. وقصائد البياتى زاخرة بالرموز "الغزالة" و "القمر الأخضر" و "قاسيون" و "الديجور" و "البرق" و "السحابة" و "القطب" و "المريد" و "النور" و "عائشة" و "عشتار".

يقول :

عائشة عادت مع الشتاء للبستان   صفصافة عارية الأوراق

ويقول :

عائشة تشق بطن الحوت   ترفع فى الموج يديها

وفى قصيدة "هبوط أورفيوس إلى العالم السفلى"، ينطلق الشاعر من الأسطورة إلى التمرد على الواقع :

مدن تولد فى المنفى وأخرى تحت قاع البحر
أو قاع لياليها تغور
وينام الناس فى أسحارها دون قبور
كالعصافير على حائط نور

والبياتى ينوع فى رموزه وأساطيره :

[بكى أبو العلاء وهو يرانى فى ثياب الأسر، ينهش صدرى النسر].
[رأيت شهر زاد جارية فى مدن الرماد].
[منتظراً خيل صلاح الدين وصيحة الفرسان فى حطين].
[بابل لم تبعث ولم يظهر على أسوارها المبشر].
[لم تقل مولاى شيئاً عشتروت]
[كلما نادتك عشتار من القر ومدت يدها ذاب الجليد]

وإطلاق مصطلح "التموزيين" يعنى أسطورة تموز إله الخصب، وقد أدخل فى هذا المصطلح على ما أذكر ثلاثة شعراء حداثيين : أدونيس، السياب، الحاوى، والحق بهم فيما بعد يوسف الخال، وجبرا إبراهيم جبرا.

وقد جاءت الأسطورة عند أدونيس فى ديوانه "أغانى مهيار الدمشقى".

ومع ما أقيم من دراسات باذخة حول ظهور الأسطورة عند السياب، وأدونيس نجد أن السياب أقدر فى توظيف الأسطورة واستثمارها، وإن كان الاثنان قد بلغا حدًّا مملاً، ومتعملاً، فالأسطورة تبرز عفويًّا فى السياق، ولا يليق أن تُستدعى، وأن تغرس بشكل مستكره وناشز، وهذا ما نراه فى إبداعات أدونيس بالذات.

ولأن الأسطورة تشكل محوراً رئيساً فى الرؤية الحداثية، نجد السياب الرائد الذى لا ينازع فى هذا المجال، والسياب يتعامل مع الأسطورة تعاملاً واعياً، ويمتلك القدرة على اقتناصها فى الوقت المناسب وزرعها فى المكان الملائم، وترجع الأسطورة عند السياب إلى أصول ومصادر متعددة حصرها دارس الأسطورة عنده [عبد الرضا على] بستة أصول "الغصن الذهبى" و "أساطير العالم القديم" و "الكتاب المقدس" و "التجربة الأليوتية" و "التجربة السيتويلية" و "الحكايات الشعبية"(١٤٥).

ويبدو لى أنه لم يفرق بين الأسطورة والخرافة، والحكايات الشعبية والإشارات التراثية، ومن أساطير الحب والعذاب التى وظفها لمعالجة عذابات الأمة قوله :

كأن مقلتَىَّ، بل كأننى أُرفيوس
تمضيه الخرائب الهوى إلى الجحيم
فيلتقى بمقلتيه، يلتقى بها، بُيورِديس
آه يا عروس
يا توأم الشباب يا زنبقة النعيم(١٤٦)

والسياب فى إطار رؤيته المعاصرة يمارس بكل اقتدار تحوير الأسطورة لتنهض بمضامين جديدة ويجب أن نفرق بين خلق الأسطورة، وتحويرها، ولربما كان الخلق من دواعى الإبهام، وحين أخذ عليه الإغراق فى وثنية الأسطورة برر إغراقه بما فيها من غنى ومدلول.

والإشكالية عند شعراء الحداثة أنهم لا يملكون موهبة تضاهى موهبة السياب، وتهالكهم على الأساطير فى ظل مواهب واهية وتجارب فجة أطفأ عندهم وهج الدلالة وأضاع وضوح الرؤية وعرضهم لنقد جارح ومؤاخذة مؤلمة.

ولأن للأسطورة دلالات متعددة تكون وظائفها هى الأخرى أكثر تنوعاً وتعقيداً [وكانت تلك الدلالات أنواعاً من رؤى شعرية أوجدتها مواقف أو تجارب مكنته – السياب – من صب طاقاته الشعرية فيها بانفعال حى](١٤٧).

والاستعمال الأسطورى تلوثه الوثنية، ولا يؤدى مقاصد الاستعمال، وهو التكثيف الدلالى، يقول لويس عوض فى مقطوعة "ما فعلت الشمس بالشاعر" :

يا ليا، يا ليا،
"فيب" لما استوى زاهيا
فاستحال الندى .. لا ليا
أضرم الحس بى قانيا
واستشاظ الخيال داميا
فالقلب جمرة
والصدر مرجل(١٤٨)

و "فيت" هو إله الشمس، وقد أخذ كلمة الاستواء، من قوله تعالى : ﴿الرحمن على العرش استوى﴾ [طه : ٥]، ووصف هذا الاستواء بالزهو.

ولويس عوض فى الخمسينات كان يحمل هم تحطيم عمود الشعر، وقد كتب ما أسماه بالمانوفست "البيان" وتحمس الشباب المثقفون لهذا الشعر الجديد.

وكان يمثل مرحلة متقدمة من التجريب، ومقدمته تمثل "جناية" حاقدة على الشعر العربى، ولويس عوض الذى يتلذذ بتحطيم عمود الشعر العربى يعتب على أحمد زكى أبو شادى عندما حاول العبث بقالب شعر أوربى، وأكد أنه لا يجوز العبث به على هذا النحو، وقال : [ولا يعرف فى تاريخ اللغة خروج خطير على نظام القافية فى "السوننتيه" إلا فى "سونيته" كتبها "وردزورث" بالشعر المرسل أى الموزون غير المقفى(١٤٩).

وقصيدته تلك محاولة لمواجهة بحور الخليل، وتوليد بحور جديدة على شاكلة بحور فى الإنجليزية والفرنسية على حد زعمه، وقد أعلن رفضه لتكبيل النفس الرافضة بالأوزان المتحجرة، لقد حمل لويس هم كسر رقبة البلاغة، ولكن أمين الخولى قال متوعداً : [نحن الذين سنكسر رقبة لويس عوض](١٥٠).

وفى إطار توظيف الأسطورة نجد النص الحداثى فى بعض تجلياته يستدعى التراث كإشارات رمزية، ويضرب المثل بأمجاده لإدانة المرحلة المهزومة بالإضاءات التاريخية التى تنطوى عليها أمجاد الأمة الإسلامية، وهو استدعاء راشد، وإن كان فى كثير من حالاته ترميزاً لا يكاد يبين، والاستدعاء قد يتجاوز الحقائق التاريخية بحيث يوغل فى الوهم والأسطورة، وقد يعتمد على مرجعية لا تمتلك مشروعية المرجعية كالذين يركنون إلى الحكايات الخرافية، والتراث الشعبى من مثل [ألف ليلة وليلة] و [تودد الجارية] و [الزير سالم] و [بنى هلال] وقد يتورط المبدع فى الأساطير الوثنية دون وعى.

إن تعلق بعض الحداثيين بالأسطورة واحتفاءهم بها يبدوان ساذجين، ذلك أنه تعلق واحتفاء غير واعيين. فالأسطورة نشأت بإزاء العقل، وظهر التضاد بينهما فى المناخات الثقافية الغربية، والمواجهون لها من العقلانيين يعتبرونها بإزاء اللا عقلانية والبدائية، وهما منبع الفساد والتشويش والخراب(١٥١).

ولا اختلاف حول التوظيف الواعى للأسطورة تمشياً مع الحديث الشريف **"حدثوا عن بنى إسرائيل ولا حرج "**.

وكما قلت وأعيد قوله حول إشكالية الرؤية المضمونية فى إطار الاستخدام الأسطورى غير الواعى فإن ذلك يؤدى إلى تورط دلالى قد لا تتناغم فيه الأسطورة مع المقاصد، وخطورة الاستخدام تتضخم عندما تكون الأسطورة وثنية فتجر إلى توثين دلالى، وكثرة الأساطير المستخدمة توحى بأن المسألة مجرد تعمل وتصنع واستكراه.

الأمر الذى حال دون توفير شعرية اللغة، وعناية الحداثيين بالأسطورة امتداد غير واع لاهتمام الغربيين من أمثال "جيمس مريزرت" صاحب "الغصن الذهبى" وهذا الكتاب الضخم والمشهور ما زال معيناً لأولئك المغرمين بالتعالق مع الطفح الغربى.

وكما أشرت فإن السياب رائد الحداثيين فى الاستخدام الأسطورى يقول فى بعض استخداماته الوثنية :

عَشتِار ربة الشمال والجنوب

ويأتى البياتى متذيلاً له :

... فيا عشتار قومى، املىء الجرار

ويقول :

عندما ألقت على الجائع عشتار الثمار

لقد ورد عدد لا حصر له من الرموز الوثنية فى كل حضارات العالم القديم من مثل [بوذا، هوميروس، ممفيس، آمون، أشور، تموز، بابل، برمثيوس، جلجامش، سيزيف، عوليس، بردميثيوس، أخيل، بروتس، يوسر، وباخوس].

٣ ـ ٥ : وإذ فرغنا من اللا وعى فى التوظيف الأسطورى نأتى إلى رؤية استكراهية، قد لا تمثل موقفاً اختياريًّا، وقد أشرت إلى إن الحزبية الماركسية التى طغت فى شعر الحداثة تعد استجابة قسرية للخطاب السياسى أو هى ردة فعل ضد الرأسمالية المتواطئة مع الصهيونية والتى تعد امتداداً للاستعمار البغيض، ومما لا شك فيه أن إذعان الفن لدعوات الماركسية رهبة لا رغبة أو تطلع إلى أى منقذ من ويلات الدكتاتوريات التى سامت الشعوب سوء العذاب، واتجاه المبدعين والنقاد صوب الأدب الهادف بقايا تيارات ومذاهب متعددة، وقد تنفس الأدباء بكل ذلة ومهانة حين رفض [لينين] التدخل فى شئون الفن، وأحسوا ببصيص من الحرية،

وحين تكشفت الماركسية عن كذبة كبيرة، وخـابت الآمـال، ولمـاً لم تكـن هنـاك أيديولوجيـة بحجم الماركسية وجاذبيتها وتسـلطها كـى يسـتظل بهـا التـائهون بحث الجميـع عـن مذهـب تعويضى فلم يجدوا إلا الحداثة التى نهضت لتحطيـم كـل شـىء ورفـض كـل سلطـة، لقـد أصبحت الرئة الوحيدة التى يتنفس من خلالها المقهـورون والمخدوعـون، ومـا زال المكتـوون بنار الالتزام يجدون فيها مجالاً للخـلاص مـن القيـود، والمؤكـد أن الحداثـة علـى الرغـم مـن فوضويتها وعدم التزامها تـآخت مـع الماركسـية ووجدت فيهـا عونـاً علـى تحطيـم السـائد، وفلتات الحداثة خارج دوامة الماركسية تنفس مؤقت خـارج الأقبيـة الخانقـة، ولكـن الحداثـة أطالت التنفس خارج الحظيرة عندما تهاوت قلاع الماركسية وانفض سامرها.

على أننا لا نستطيع أن نقطع برسوخ الشيوعية فى أعماق كل المبدعـين الحداثيـين، ذلك أن المؤسسات السياسية فى الوطن العربى تحمِّل الكلمة مسـئولية التبعيـة لأطروحاتهـا، والرؤية قد تتعدد بتعدد القصائد، وقد يمتلك الديوان، أو المجموعة، أو الأعمال الكاملة رؤيةً واحدةً يستطيع الناقد أن يجليها، والموقف ينتج الرؤية، أو هو فى النهاية رؤية، ولكننـا ونحـن نخوض غمار النصوص وبخاصة حين يلتحم المبدع مع المؤسسات السياسية ويتحول إلى بوق دعائى لها نواجه مستويات من الـرؤى. فهنـاك مبـدع تسـوقه أيديولوجيـات، فيمضـى معهـا راغباً أو راهباً، وهنا يهتز الموقف، وهناك مبدع طائفى لا يرى إلا من خلال طائفيته الضيقة، وهنا يضمر الموقف لأنه يختصر العالم ويديره فى فلك طائفيته، وهناك مبدع ليست له قضيـة، وليست له رؤية وإنما هو بائع كلام يُحمل عليه ليصـير مـن مكمـلات المناسـبة، وينتهـى مـع شكلياتها من مقاعد وفرش، وهناك المبدع المندفع المهتاج الأعزل الـذى إذا سمـع هيعـة طـار إليها، وهناك العشرات والمئات التافهون والمغثون، والموضعون فى الفتنة، وقليل من المبدعـين من يمتلك الموقف الثابت المتروى الواعى.

وأحسب أن هذا النوع من المبدعين ينتزع منك الاحـترام والإجـلال وإن اختلفـت معه، المهم بل الأهم أن تجد النص الصادر عن تجربة صادقة، وموقف واضـح، ورؤية ناضجة، وليس الأهم أن يكون ذلك المبـدع معـك أو ضـدك، بـالطبع سـيكون لـك موقفـك المنـاوئ للمغاير، ولكنه موقف لا يبخس الناس أشياءهم، وفـى التنـزيل : ﴿ولا يجرمنكـم شـنآن قـوم عـلى ألا تعـدلـوا اعـدلـوا هــو أقــرب للتقــوى﴾ [المائدة : ٨]، وفيـه : ﴿ولا تبخسوا الناس أشياءهم﴾ [الأعراف : ٨٥]، والرسول الكريم لم يخـف إعجابـه بشعراء مشركين.

وفـى إطـار تزييـف المواقـف وعدميتهـا، وتعـالق المبـدع المرتـزق مـع ريـاح التغيـير المرحلى، والأطروحات الشعارية، نجد أن بعض الدارسين لا يتـورع عـن المزايـدة والكـذب، وهذه خالدة سعيد تمارس أقصى حد من الادعاء فـى تحديـد المطلـوب مـن الشـاعر، دون أن تنظر إلى ما أفضى به الحداثيون، بل لم تنظر إلى ما قدمه زوجها أدونيس الشاعر المبدع الخالق عندها، ومن يمتلك حسب رأيها رؤية تضع المتلقى أمـام المصـير البشـرى والتجربـة الأزليـة، والانفعالات والمشاكل(١٥٢).

وسـؤالنا المشـروع والمحـرج فى آن، هل نظرت إلى ما هو كائن من إبداع حداثـى، أو نظرت إلى ما يجب أن يكون ؟ وعلى كلا الاحتمالين أين هى من هذه الإبداعـات المغثيـة، العديمة الجدوى، العقيمة الفائدة ؟ لماذا لم تسائل أولئك الذين أساءوا بإبداعاتهم ؟

ويقينى أن ظاهرة الماركسية مسايرة للطرح السياسى ولم تكن عند الأكثرية موقفـاً، ولهذا خبت حدتها عند من توهجت فى شعرهم يوم كـانت متوهجـة عـبر وسـائل الإعـلام. وفى إطار المعاش نجد الرؤية الحداثية تعانق الرؤية الماركسية فى الدفاع عن الطبقة الكادحـة، طبقة العمال، والمزارعـين؛ وتصـف هـذه الطبقـة بالتعاسة والشـقاء، وتحـاول تضخيـم هـذه الظاهرة لا لشىء أكثر من الرغبة فى تكريس المبادئ الشيوعية.

يقول عبد الصبور عن رفاق التعاسة :

ربما يملك الواحد منهم حشو فم
ويمرون على الدنيا خفافاً كالنسم،
ووداد عين كأفراخ حمامة
وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد
عبء أن يولد فى العتمة مصباح وحيد(١٥٣)

لقـد وضـع الشـعراء الحداثيـون أو بعضهـم كـل بيضهـم فـى سـلال المد الشـورى الاشـتراكى، وأخلصـوا له وصدقـوه القـول، ولكنـه خيـب الآمـال، وكسـر البيـض علـى رؤوسِهم. يقول حجازى فى قصيدة [أغنية إلى الاتحاد الاشتراكى] :

كن لى عائلة
يا حصن الفلاحين الفقراء

فأنا لا أسرة لى
إلا الإنسان بلا أسماء
كن لى عاصمة
يا بلد العمال الغرباء
فأنا لا موطن لى
منذ تركت الأرض الخضراء
كن لى ملحمة
أرويها للبسطاء
نركب فيها الخيل ونفتح مدن الحب
ونحرر فيها السجناء(١٥٤)

لقد نفاه الاتحاد الذى مجده وباع دينه وكرامته من أجله، وآوته الرأسمالية، وارتوى فى أحضانها من نسمات الحرية، والاكتفاء، والبياتى يتوجه إلى موسكو المدينة وموسكو العقيدة :

وصرخت إنى لست يا موسكو وحيد
مادام قلبك يحتوينى
يحتوى حب الجميع(١٥٥)

ولست أدرى هل ما زال يتبتل فى محرابها، وأود هنا أن أشير إلى أن [الرأسمالية] و [الشيوعية] مذهبان مغايران لما نريد ولما تقتضيه الحضارة الإسلامية والكفر ملة واحدة، ونقدنا للمد الشيوعى ليس لحساب الرأسمالية، فموقفنا من كلتيهما واحد، ولسنا نريد بالمفاضلة موالاة أحدهما ولكن لنؤكد لأولئك الذين وظفتهم المؤسسات الشيوعية لمواجهة الرأسمالية ثم لم يجدوا من يؤويهم إلا الرأسمالية، ونريد كذلك التأكيد على أن الرؤية المضمونية لم تكن ناضجة، ولا عميقة وليست واعية، إنها مجرد فعل ورد فعل واندفاعات طائشة، لمجرد الحضور فى ضوء الأحداث، والنقاد الذين يمجدون رموز الحداثة من خلال وعيهم للأحداث ورفضهم الاستسلام يواجهون اليوم بركام من القول المدان بكل المقاييس وعلى كل الاتجاهات.

٦.١ : ودعك من أعاصير الماركسية وضجيجها الفارغ، لقد ولّت الأدبار، وتعال لكى نستجلى الرؤية الحداثية إزاء قضية كنا نتوقع ألا يختلف حولها اثنان تلكم هى قضية فلسطين، فعندما أريد قراءة النكبة الفلسطينية عند شعراء الحداثة من الفلسطينيين أنفسهم ممن تجرعوا ويلات الظلم من الصهيونية العالمية وممن والاها من الغرب، وعند غيرهم من الحداثيين لاستجلاء الرؤية واستبطان الموقف أريد أن أتعرف على عذابات اللاجئين، وويلات التشرد، والبطالة، وأنين المعذبين داخل السجون وفى المنافى، عويل الضحايا، والشهداء، وذويهم، سقوط المدن، هدم المنازل، الحصار، التجويع، الإصرار، والأمل، الخراب، والدمار. لا أجد ذلك عند شعراء النثرية والغموض شعراء الحداثة، ولكنى أجده جليًّا عند شعراء التجديد والمعاصرة. والذين درسوا أعمال الحداثيين من شعراء المقاومة أشاروا إلى ضعف النغم، وتهافت النشاط الوجدانى، وبرود العاطفة، وانحسار الخيال، وقد ساق الدارس شواهد لمحمود درويش، وسميح القاسم(١٥٦)، وأدب المقاومة من مهمته التوعية، والتعبئة والرد، والشعر لابد أن يكون - كما قال محمود درويش نفسه - هو المؤاخذ :

وما دامت أغانينا
سيوفاً حين نشرعها
وما دامت أغانينا
سماداً حين نزرعها

لقد كانت الرؤية باهتة، ومنطفئة، لا تثير حماساً ولا تطفئ غلة، ولا تخيف عدوًّا ولا تحرك مشاعراً، وقليل من الإبداعات تبدو فيها الرؤية مثيرة ولكنها مقاطع فى سياقات طويلة غير مجدية.

والرؤية فى شعر المقاومة عند بعض الحداثيين تجسد الإصرار والعناد، يقول توفيق زياد :

سأبقى قائماً أحفرْ
جميع فصول مأساتى
وكل مراحل النكبة :
من الحبَّة
إلى القبة
.. على زيتونةٍ
فى ساحة الدار ![١٥٧]

ويمعن الشاعر بالتحدى :

أهْوَنُ ألف مرة
أن تدخِلوا الفيل بثقب أبره
وأن تصيدوا السمك المشوىَّ فى المجرة
أن تحرثوا البحرا
أن تنطقوا التمساحَ
أهون ألف مرة
من أن تميتوا باضطهادكم وميض فكرة
وتحرفونا عن طريقنا الذى اخترناه
قيد شعره
كأننا عشرون مستحيل
فى اللد والرملة والخليل
هنا على صدوركم باقون كالجدار
وفى حلوقكم
كقطعة الزجاج كالصَّبار[١٥٨]

هذا الوضوح وهذه الخطابية لا تراهما فى كل الشعر الحداثى، لا نرى إلا تهويمات وأحلاماً، وكلاماً أشبه بهذيان المحموم.

أين هؤلاء من على محمود طه وروائعه : [أخى جاوز الظالمون المدى] وأيـن هـم مـن روائع المجددين أمثال أبى ريشة، وكمال عبد الحليم، والفاروقين : شوشة، وجويده. والرؤية الوطنية فى النص الحداثى، ليست فى مستوى الحدث، وليست متوهجة كنص الشعر المعاصر وليست مشخصة للحدث، فالشاعر جبرا إبراهيم جبرا يحدثنا عن مذبحة "ديـر ياسـين" وهـى حدث متخم بالفجيعة قوى فى تفجير المواهب، إلا أن الشاعر ينطلق من [بـئر القريـة] التـى ألقى العدو فيها جثث الذبيحات، والشعراء مـن قبلـه ومـن بعـده تحدثـوا عـن هـذه المذبحـة، وكانت لهم منطلقاتهم، والقصيدة مأخوذة بالعنتريات والوعود، ولكنها لم تكن فـى مسـتوى الرؤية المعاصرة. لقد توجه إلى [خرزة البئر] فى رعود ووعود :

خرزةَ البئرِ لنا جلجلةٌ ثانيةْ.
من ثغرِها الخضيب ستنطلقُ
الحممُ السوداءُ لاهبةً لاضية
بلحم الصبايا والحبالى
لتبيـــد
زارعى الموتِ(١٥٩)

مذبحة بهذه البشاعة وهذه الوحشية تواجه بهذا المستوى من الشعر، ومن علم فـاقع اللون فى نظر الحداثيين أنفسهم.

أمـل دنقـل واحـد مـن عمالقـة الحداثـة، يمتلك موهبة فذة ويحمل همًّـا واعيـاً، وإذ لا نختلـف حـول شـاعريته، ولا حـول عمـق تصـوره للأشـياء، نضـع بعـض التحـفظ عـلى شطـحـات فكـريـة، وكل التحفظ على تمرده ورفضه دون طرح بديل أفضل إلا فيما يتعلـق بالخطاب السياسى الراهـن، ومـن ثـم تبـدو رؤيتـه فـى قصيـدة "أقـوال جديـدة عـن حـرب البسوس" أكثر شكًّا واستياءً وواقعية، وأقدر فى توظيف التراث لمواجهة الواقع :

لا تصالحْ على الدمِ.. حتى بدمْ !
لا تصالح ! ولو قِيل : رأسٌ برأسْ.
أكلُّ الرؤوس سواءْ ؟!
أقلبُ الغريب كقلب أخيك؟!

أعيناه عينا أخيك ؟!

وهل تتساوى يد .. سيفها كان لك

بيدٍ سيفها أثكلك؟!(١٦٠)

لعبة الثنائيات المتضادة فى الممارسة والهم كرست المدى الشاسع وغير القابل للالتقاء : رأس برأس، قلب وقلب، سيف وسيف، عين وعين، دم ودم، يد ويد.

وهذه الثنائية ليست متضادة بالأصل ولكنها متضادة بالتلبس، لقد عمقت الدلالة.

والفداء عنصر مهم فى الشعر الحداثى، الموت فيه هو المجد، والخلود، والبقاء الحقيقى يقول محمود درويش :

يحكون فى بلادنا

يحكون فى شجن

عن صاحبى الذى مضى

وعاد فى كفن(١٦١)

والقصيدة أشبه بملحمة لطولها واستقصائها لكل متعلقات الفداء :

يا ليل ! يا نجوم ! يا إله ! يا سحاب! :

أما رأيتم شارداً عيناه نجمتان ؟

يداه سلتان من ريحان

وصدره وسادة النجوم والقمر

وشعره أرجوحة للريح والزهر

أما رأيتم شارداً

مسافراً لا يحسن السفر !(١٦٢)

٦.٣ : والمدينة المرفوضة المحزنة المدينة غير الشاعرة وغير المحبوبة فى الرؤية الحداثية رمز لضياع الإنسان فى زحمة التكاثر، وفقد العلاقات الإنسانية؛ إذ لم يكن تناولها من خلال النص وصفاً ولاً حبًّا، وإنما هو نقد موجع لتردى العلاقات الإنسانية، يقول حجازى :

وقد بكيته كثيراً حين مات

وعندما أمضَّنى الحزن تصبرت وقلت :

هذا لأننى وحيد

فى مدينة كبيرة[١٦٣]

وليوسف الخال رؤية فى المدينة يجسد من خلالها انطفاء الوهج الروحى واشتعال المادية القاحلة عديمة الشعور، ويصف نفسه بالشبح الذى يسير فى شوارع ناطحات السحاب، ولا شك أن فى النص إسقاطاً يمثل الصراع الحضارى أو التحدى :

... أم شبح يسير فى

شوارع المدينة الناطحة السحاب،

العالية القباب، المغلقة النوافذ

الزجاج – المدينة المقفرة الموحشة

الخالية الروح التى يسكنها أناس[١٦٤]

وإذ تكون بعض وجوه الرؤية فى النص الحديث تنطلق من "المدينة" وتعود إليها كما يقول [مالك وجيمس][١٦٥] نجد عبد المعطى حجازى يجمع القصائد التى تتحدث عن المدينة على اعتبار أنها رؤية حداثية.

وإذا كانت ظواهر كثيرة فى الشعر الحديث تشى بالتبعية فإن ظاهرة الحزن هى الأخرى تثير تساؤلات ملحة يقول عز الدين إسماعيل : [ويقال كذلك إن هذه النزعة الحزينة فى شعرنا المعاصر ليست إلا نوعاً من التأثر بأحزان الشاعر الأوربى الحديث ولا يمكننا فى الحقيقة أن ننكر التأثير المباشر أو غير المباشر لشعر [ت. ا. إليوت]، ولكنه يعود ليجعل مصدر الحزن فى الغرب "إقفار الروح" [أما أحزان شاعرنا المعاصر الحقيقة فمصدرها "المعرفة"][١٦٦].

والمدينة المرفوضة هى موطن الغربة ومن ثم فإن الاغتراب الجسدى والروحى موضوع ملح فى النص الحداثى، وهو مرتبط فى المدينة الممجدة أو المذمومة، وكلاهما مصدر للحزن والألم، ورموز الحداثة يمارسون طواعية إبعاد الذات ونفيها، أو تمارس السلطة

معهم ذلك، إنهم منفيون مبعدون، هذا شعورهم الدفين، وقد يتعمدون تحقيقه لأجسادهم فيخرجون من ديارهم، ويعاندون أنفسهم فى الاغتراب الاختيارى، والنفى الاختيارى؛ والاغتراب كما أشرت يكون نفسيًّا ويكون مكانيًّا، ويكون فكريًّا، ومع العودة يكون لدى الشاعر توق إليه، وتمنع عنه.

وتتجلى الرؤية الاغترابية عند سعدى يوسف، وبلند الحيدرى، وديوان [بعيداً عن السماء] لسعدى يوسف تعبر قصائده عن مرارات الاغتراب؛ والاغتراب ليس وقفاً على الشعراء الذين اغتربوا فعلاً، إن الغربة لم تعد حسًّا، إنها فلسفة، تكون غربة نفس، وغربة فكر، وغربة موقف، وغربة تصور. ويكون الشاعر المغترب داخل وطنه صوتاً حزيناً يستدر العطف، ويشعل لواعج الألم.

والمتنبى أكثر المغتربين، لقد سأل سقاة الخمر عما فى كؤوسهما :

يا ساقيىَّ : أخمرٌ فى كؤوسكما ... أم فى كؤوسكما همٌّ وتسهيد؟!

وتساءل باستغراب :

أصخرة أنا مالى لا تحركنى ... تلك المدام ولا هذى الأغاريد

والشاعر الحداثى يحس بالغربة غربة النفس وغربة الفكر، والشاعر أى شاعر مرهف الحس عميق النظرة للأشياء يرى الناس من حوله غير مبالين، وغير منزعجين مما يرى، إن له رؤيته الخاصة وتقديره الدقيق للأشياء ومن ثم تراه غريباً يندب حظه، مشرداً يبكى تفرده.

والضجر، والملل، والرفض سمة العصر، والشعراء يتململون من تحت ركام المصائب ولكنهم لا يفصحون :

الليلُ والدخانُ من لفائفى،
والصمتُ كلُّ ما أقول
فى بياض صفْحةٍ :
هذا الذى أحب جاءنى
أوائلَ الشتاءْ

وما على الغصونِ
ثمر ولا غناءْ
يريد أن يعيش في ولادة الفناءْ(١٦٧)

تلك هي الحياة كما يجسدها الشاعر : ليل، ودخان، وصمت، وشتاء، وغصون يابسة لا ثمر فيها ولا عليها طيور تغنى.

إنها صورة من صور الحياة التي يعيشها الشاعر وحبيبه، وما الشاعر إلا الأمة، وما الحبيب إلا الوطن، وهذه الأجواء تعنى الفناء، فالوطن الحبيب يريد أن يعيش فى ولادة الفناء.

وتلك سمة بادية فى النص الحداثى، ضجر، وملل، وانكسار، وإحباط، وماذا بعد كل ذلك، إنها ولادة الفناء.

وتحس أن الشاعر الحداثى فى رؤيته الوطنية وبالذات ما يتعلق منها بالقضية الكبرى قضية فلسطين يمارس التعمية والهروب ويلغى التواصل الحميم بين اللغة والمعنى، يذكر الغربة، والمدينة، والعدو.

ولأن الشاعر يتعمد الانقطاع والتعمية، ويحيد بدلالته عبر كلمات مقطعة لا رابط بينها تظل الرؤية بعيدة عصية، وقد يكون النص معَّوماً بشكل لا يتمكن معه القارئ من تحديد الرؤية، وقد يكون التعويم ذكيًا فيتسع فضاء النص لأكثر من رؤية، ولا يتأتى مثل ذلك إلا للعمالقة من الشعراء من أمثال البياتى، والسياب وبعض إبداعات يوسف الخال السابقة لعام ١٩٥٣م.

لقد جاءت وطنياته مناجاة، واستنهاضاً، وعقاباً لمن هاجروا وتركوا أرضهم، ورؤيته تكتظ بالزخم العاطفى والحب والإعجاب إلى حد التصنيم :

لبنان يا بلدى الحبيب
إذا عبدتك لا أغالى
أمل العروبة فى يديك
وإن تجاهلت الموالى(١٦٨)

ونزعة التغريب دعوى وعشق، والشاعر لا يتردد فى ادعائها :

فلأنت أولُ يعربى

الوجه غربىٌّ الخصال

فلبنان فى نظره شكل عربى، ومعنى غربى، وهو بهذه الخصال الغربية يحمى بقايا النور فى الشرق الجريح من الزوال، ورؤية الشاعر لا تعدو التمجيد والمباهاة والتطاول وعتاب الهاربين من الوطن المتفرد بالمحال.

الرؤية لا يمكن أن تكون موضوعاً فقط. إنها تجربة وموقف، إحساس دفين ورغبة فى التمازج بين الذات والموضوع، ومن ثم فإن الموضوع الواحد يعتوره أكثر من شاعر وتأتى المعانى متباينة فكل شاعر له رؤيته، وله إحساسه لحظة التقاط الصورة للحدث.

وكما دافع عز الدين إسماعيل عن التبعية فى الحزن عاد مرة أخرى ليدافع عن التبعية فى ظاهرة [المدينة]، لقد شكلت "المدينة" - كما أشرت من قبل - فى الشعر الحديث قضية، اتهم الشعراء أنهم عالة على رائعة [اليوت] "الأرض الخراب" أو اليباب، حسب الترجمات العديدة لها، وانبرى لرد هذه التهمة عز الدين إسماعيل؛ حيث أشار إلى [أن استجابة الشعراء المعاصرين لهذا الموضوع تتجاوز حدود التأثر][١٦٩].

والرؤية فى النص الحداثى تلح على تكريس المأساة وتلح فى الشكاية من هذه المأساة :

جيل المأساة نحن، وعن وعى نقبلها :

جيل عاصرت أرضه كل دورات الزمنْ

توعى العصور كلها

عرف الزمان مضاعفاً

ضارباً عمقاً وعلوًّا

عاشه عاشقاً متمرداً

ويعيشه كل يوم صارخاً متحدياً

فلتكن المأساة زماننا[١٧٠]

*****

وبعد :

فهذه الرؤية المتعددة المناحى، والمستويات أين هى من رؤى شعراء المحافظة، والتجديد ؟ أين هى من ذاتيات البارودى ؟ وبالذات قصيدة :

أين أيام لذَّاتى وشبابى   أتراها تعود بعد الذهاب

وأين هى من حرقة شوقى فى منفاه وعودته إلى وطنه ؟ وأين هى من إسلامياته ؟ أين هى من تجليات جميل صدقى الزهاوى الفلسفية ؟ وأين هى من ترانيم جبران ؟

أعطنى النأى وغنِّى   وانس ما قلتُ وقلتا

وأين هى من وطنيات إيليا أبى ماضى ؟

وطن النجوم أنا هنا   حدق أتذكر من أنا ؟

ثم أين هى من تحسر ميخائيل نعيمه :

أخى ! إن ضَجَّ بعد الحربِ غربى بأعماله

وأين هى من حيرة عبد الرحمن شكرى واضطرابه :

يحوطنى منك بحرٌ لست أعرفه   ومهمهٌ لست أدرى ما أقاصيه

وأين هى من مناجاة أبى شادى :

تطوف شوقاً حيال الأرض يا قمر   كعاشق دائب يلهو به القدر

وأين هى من هدهدة الجواهرى لجياع أمته على الرغم من الانحراف الفكرى :

نامى جياع الشعب نامى   حرستك آلهة الطعام
نامى فإن لم تشبعى   من يقظة فمن المنام
نامى على زَبدِ الوعود   يداف فى عسل الكلام

أين تلك الرؤية من رؤى على محمود طه، وأحمد الصافى النجفى ؟ وأين تلك الرؤية من روائع المهجريين : شكر الله الجر، ورشيد أيوب، ونسيب عريضه فى قصيدته التأنيبية "النهاية" ؟

أين تلك الرؤية من روائع الهمشرى، وإبراهيم ناجى، وأبى ريشة، ومحمود حسن إسماعيل، ومحمود أبو الوفا ؟

أين هم ورؤاهم من رؤى نازك، وكمال عبد الحليم، والفاروقان، وطوقان، والقصيبي ؟

إننا بحاجة إلى مواجهة صادقة وصريحة مع أولئك الذين أجهضوا الكلمة وأفسدوا الذائقة، وعطلوا لغة التواصل، وهمشوا الإنسان المتلقي، وعبثوا في التراث، ونالوا المقدس، وأضاعوا شخصية الأمة، وبحاجة إلى مواجهة مع النقاد الذين برروا الخطيئة، وخدعوا المبدعين، وأسهموا في تضليل الرأي العام، مواجهة صادقة وجريئة، مواجهة لوجه الحق تنهي زمن التيه والضلال والضياع.

فهل نحن قادرون على ذلك ؟ وهل المشهد الثقافي قادر على استيعاب الصوت الحكيم الراشد ؟

ذلك ما كنا نريد،،

الهوامش

١ - الحداثة ص ٣١.

٢ - الحداثة ص ٣٠.

٣ - اللسان ١٣١/٢٠، والقاموس ص ١٦٤، والتهذيب.

٤ - سورة الشعراء، الآية الخامسة.

٥ - سورة الأنبياء، الآية الثانية.

٦ - الحداثة الشعرية الغربية ص ١٧.

٧ - الحداثة بين التعمير والتدمير ص ١٠.

٨ - الحداثة فى الشعر ص ١٧.

٩ - ما الحداثة ؟ ص ٨.

١٠ - فلسفة الحداثة ص ٢٥.

١١ - فلسفة الحداثة ص ٣٨، وراجع كتاب "الوحدة العربية والتجزئة" للأستاذ منير شفيق، وراجع كذلك "الثابت والمتحول" لأدونيس.

١٢ - هوامش على دفتر التنوير ص ٦٨.

١٣ - النزعة اللا إنسانية فى الفن ص ٢٧.

١٤ - الحداثة، مالكم وجيمس ص ٢٦.

١٥ - المصدر نفسه ص ٢٦.

١٦ - فلسفة الحداثة ص ٢١ - ٢٥.

١٧ - راجع : عمود الشعر العربى فى ميزان النقد الأدبى، دكتور عبد الفتاح عفيفى.
قضية عمود الشعر فى النقد الغربى القديم، دكتور وليد إبراهيم قصاب.
شرح المقدمة الأدبية، للشيخ محمد الطاهر بن عاشور.
عمود الشعر العربى النشأة والمفهوم، دكتور محمد بن مريس الحارثى.

١٨ - راجع : الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام، للدكتور محمود الربداوى.

١٩ - الحداثة الشعرية العربية ص ٣٨.

٢٠ - مدارات نقدية ص ١٩١.

٢١ - المصدر نفسه ١٩١.

٢٢ - المصدر نفسه ١٩٢.

٢٣ - زمن الشعر ص ٢٢٦، دار العودة.

٢٤ - الحداثة فى الشعر ص ١٥، ص ٩٣.

٢٥ - الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ص ٢٨٤.

٢٦ - الحداثة فى الشعر ص ١٣.

٢٧ - مجلة فصول، م ٤، ع ٤، س ١٩٨٤، ص ١٧، نقلاً عن الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ص ٢٨٤.

٢٨ - الحداثة فى الشعر ص ١٨ - ١٩.

٢٩ - الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد وتقديم : بيتر بروكر، ترجمة دكتور عبد الوهاب علوب، مراجعة : دكتور جابر عصفور.

٣٠ - الحداثة ص ٤٠.

٣١ - سورة البقرة، الآية ١٤.

٣٢ - المعجم الفلسفى ص ٦٠٤.

٣٣ - المعجم الفلسفى ص ٦٠٤.

٣٤ - الرؤيا فى شعر البياتى ص ٢٢.

٣٥ - تحليل الخطاب الشعرى - استراتيجية التناص، دكتور محمد مفتاح، دار التقرير، بيروت ١٩٨٥ م، ص ٢٠٠، وراجع مدارات نقدية ص ١٩٩.

٣٦ - الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ص ٢٧٩.

٣٧ - الحداثة فى الشعر العربى المعاصر - وليد قصاب، ص ٢٦٨.

٣٨ - مدارات نقدية ص ١٧٥.

٣٩ - المصدر نفسه ص ١٧٥.

٤٠ - الحداثة فى الشعر الغربى المعاصر ص ٢٨٢.

٤١ - الحداثة وما بعد الحداثة ص ١٠٤.

٤٢ - الواقعية اليوم وأبداً، بوريس بورسوف، وزارة الأعلام بغداد عام ١٩٧٤ م، ص ٧٣، وراجع مدارات نقدية ص ١٧٦.

٤٣ - اللسان ص ٧/٩٧.

٤٤ - المعجم الوسيط، ص ٢/٢٩٦.

٤٥ - مدارات نقدية ص ١٧٧.

٤٦ - الرؤيا فى شعر البياتى ص ٢٤.

٤٧ - الفن خبرة، جون ديوى، ترجمة زكريا إبراهيم ص ٥٤٧.

٤٨ - الحداثة فى النقد الأدبى المعاصر ص ٢٣٢.

٤٩ - النقد الأدبى ص ٦٤.

٥٠ - الاتجاهات الأدبية الحديثة فى العالم العربى الحديث ص ٤١٩.

٥١ - البحث عن الجذور ص ٧٢.

٥٢ - حركة الحداثة ص ٥٥، نقلاً عن الكرنل - العدد ٦، عام ١٩٨٢ م، ص ٦.

٥٣ - راجع فى كل ذلك "الحداثة فى الشعر العربى المعاصر" ص ٢٨٦.

٥٤ - أزمة القصيدة الجديدة ص ٢٦ - ٢٧.

٥٥ - قضايا الشعر الحديث ص ٢٧.

٥٦ - صدر لأنسى الحاج مجموعة من الأعمال التى يسميها شعراً، وهى فى حقيقة الأمر ليست من الشعر ولا من النثر فى شيء. من أهم هذه المجموعة ديوان [لن].

٥٧ - للمزيد راجع الحداثة الشعرية العربية، دكتور جليل أبو جهجه، ص ١٣٢ - ١٣٤.

٥٨ - راجع فى ذلك "استيعاب النصوص وتأليفها"، تأليف أندريه - جاك ديشين، ترجمة هيثم لمع.

٥٩ - الآثار الكاملة، أدونيس، المجلد الثانى ص ٩.

٦٠ - البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ص ٢٥.

٦١ - المطابقات الأوائل ص ٣٧ - ٣٨.

٦٢ - درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالى، دار توبقال، ط ٢ - ص ٨٥، عام ١٩٨٦ م.

٦٣ - الخطيئة والتكفير ص ١٣.

٦٤ - السيميولوجيا ص ٨٥.

٦٥ - الفكر العربى المعاصر، العدد ٨٨ / ٨٩، مايو، يوليه ١٩٩١ م.

٦٦ - جدل القراءة من ص ١٤٦ - ١٤٩ بتصرف.

٦٧ - الآثار الكاملة - الجزء الثانى ص ١٤٤.

٦٨ - فى بنية الشعر العربى المعاصر، محمد اليوسفى ص ١٠١.

٦٩ - المصدر السابق ص ١٠٢.

٧٠ - المصدر السابق ص ١٥٤.

٧١ - مورق بالذى لا يكون، ص ٥٣ - ٥٤.

٧٢ - مجلة دراسات عربية، العدد التاسع، السنة الرابعة عشرة، عام ١٩٧٨، ص ١٠١، وكتاب "جدل القراءة ملاحظات فى الإبداع المغربى المعاصر"، نجيب العوفى ص ٣٢.

٧٣ - الديوان ص ١٠٦.

٧٤ - بناء الأسلوب فى شعر الحداثة - التكوين الإبداعى ص ٤٤٧ - ٤٤٨.

٧٥ - المجموعة الشعرية الكاملة، جبرا إبراهيم جبرا، المقدمة، ص ٩.

٧٦ - الشعر العربى المعاصر ص ١٨٨.

٧٧ - الآثار الكاملة، المجلد الثانى ص ٣٢٩.

٧٨ - مفرد بصيغة الجمع ص ٣١٤.

٧٩ - أغنيات الليل، للشاعرة ملك عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨م، ص٦٥.

٨٠ - جدل القراءة ص ٥٠ - ٥١.

٨١ - الأعمال الشعرية الكاملة ص ١١٩.

٨٢ - الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر فى اليمن ص ٣٨٦ - ٣٩٧.

٨٣ - التفسير النفسى للأدب ص ٦٢.

٨٤ - موسيقى الشعر العربى جـ ٢، ص ٨٠.

٨٥ - المجموعة الشعرية، توفيق صائغ ص ١١١.

٨٦ - المجموعة الشعرية ص ١٤٤.

٨٧ - ص ٣٥ من الدراسة ـ وفى الديوان، المجلد الثانى ص ١١

٨٨ - مسرحيات شوقى، دكتور محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، ط ٣ - ص ١٧.

٨٩ - صدمة الحداثة ص ٢٨١.

٩٠ - الحداثة فى الشعر ص ١٤.

٩١ - ويكون التجاوز، محمد الجزائرى ص ١٧.

٩٢ - مدخل إلى علم الجمال الأدبى ص ١١٢.

٩٣ - راجع تفصيل ذلك كله فى كتاب سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب يوسف ميخائيل أسعد [مشكلة التخلف اللغوى] ص ١٥٤ وما بعدها.

٩٤ - السريالية وتفاعلاتها العربية، عصام محفوظ ص ٢٧.

٩٥ - السريالية وتفاعلاتها العربية ص ١٠١.

٩٦ - الإبداع فى الفن والعلم، دكتور حسن أحمد عيسى، عالم المعرفة ص ٩٢.

٩٧ - الفن والمجتمع، هربرت ريد، ترجمة مارس متى ضاهر ص ١٢٠.

٩٨ - فلسفة الجمال، أ. ف. جاريت، ترجمة عبد الحميد يونس وآخرين ص ٩٩.

٩٩ - الإبداع العام والخاص ص ٦٠.

١٠٠- المفضليات، للضبى ص ٦٢.

١٠١- طاقات الإبداع ص ١٣ ولم يحل إلى مصدر سابق.

١٠٢- ديوان البحترى ٢٠٩/١.

١٠٣- الرؤيا فى شعر البياتى ص ٢٠.

١٠٤- الحداثة الشعرية العربية، ص ١٦٤ نقلاً عن : الطريق، سنة ١٩٧١م، العدد الأول، ص ٨٤.

١٠٥- "مقدمة الجدلية " ص ٢٥ - ٢٦ وقد عرض لها الدكتور أبو جهجه بالتفصيل فى كتابه "الحداثة الشعرية العربية" ص ١٦٤.

١٠٦- المعجم الأدبى ص ١٣٤.
١٠٧- فى الأدب الفلسفى ص ٢١١.
١٠٨- همس الجفون ص ٤٦.
١٠٩- اللزوميات ص ٤٨٠.
١١٠- المصدر السابق ص ٤٤٨.
١١١- الشعر العربى المعاصر ص ٥٢.
١١٢- الشعر العربى المعاصر ص ٦٨ - ٦٩.
١١٣- مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية ص ٢٩٨.
١١٤- المجموعة الشعرية، المجلد الأول ص ١٠٠.
١١٥- الديوان ١٩٩.
١١٦- هوامش على دفتر التنوير ص ٦٢.
١١٧- هوامش على دفتر التنوير ٦٦.
١١٨- الأعمال الشعرية الكاملة ص ٢٤٧ الخال.
١١٩- المجموعة ص ٢١٠.
١٢٠- ديوان المقالح ص ١١٥.
١٢١- ديوان المقالح ص ٢٤٣.
١٢٢- الرؤيا فى شعر البياتى.
١٢٣- الشعر العربى المعاصر، عز الدين إسماعيل ص ٢٦٩. والجحيم الأرضى، محمد بدوى ص ١٢٤، والنص لصلاح عبد الصبور من ديوانه "أقول لكم" ص ١٤٨ من قصيدة "الظل والصلب".
١٢٤- حركة الحداثة ص ٤٦ - ٤٧ وقد أحال إلى أثاره الكاملة.
١٢٥- حركة الحداثة، دكتور ديزيرة سقال، ص ٧، نقلاً عن مجلة مواقف، ع ٣٥، ١٩٧٩ ص ٦٧.
١٢٦- غافر ٣٧.
١٢٧- المجموعة الكاملة ص ١٥٠.

١٢٨- الأعمال الكاملة ص ١٣.
١٢٩- الأعمال الكاملة ص ٤١٠.
١٣٠- الأعمال الكاملة ص ٤٦٨.
١٣١- مدينة بلا قلب ص ١٠٩.
١٣٢- الآثار الكاملة ص ٤١٥ / ١.
١٣٣- الآثار الكاملة ص ٣٣٧ / ١.
١٣٤ - الآثار الكاملة ص ٣٦٣ / ١.
١٣٥- الآثار الكاملة ص ٣٦٨ / ١.
١٣٦- الآثار الكاملة ص ٣٣٧ / ١.
١٣٧- الآثار الكاملة ص ٣٧٩ / ١.
١٣٨- الآثار الكاملة ص ٤٠٩ / ١.
١٣٩- الآثار الكاملة ص ٤١١ / ١.
١٤٠- الآثار الكاملة ص ٤١٣ / ١.
١٤١- الآثار الكاملة ص ٤٢٥ / ١.
١٤٢- الآثار الكاملة ص ٤٢٨ / ١.
١٤٣- الآثار الكاملة ص ٤٧٠ / ١.
١٤٤- الآثار الكاملة ص ٥٠٠ / ١.
١٤٥- الأسطورة فى شعر السياب ص ٤٩.
١٤٦- الأعمال الكاملة ص ١٩١.
١٤٧- الأسطورة فى شعر السياب ص ٩٢.
١٤٨- بلو تولاند ص ٨٤.
١٤٩- بلو تولاند ص ١٩.
١٥٠- بلو تولاند ١٣٦.
١٥١- فلسفة الحداثة ص ١٧، وراجع كذلك الفلسفة الشريدة ص ٧١.
١٥٢- البحث عن الجذور ص ٤٨، وراجع الحداثة الشعرية العربية ص ١٩٧.

١٥٣- الأعمال الكاملة ١ / ٣.

١٥٤- الشعر فى إطار العصر الثورى ص ٩٦، والأعمال الكاملة ص ٢٨٩.

١٥٥- الكلمات لا تموت، من قصيدة موسكو فى الشتاء.

١٥٦- الشعر الفلسطينى فى نكبة فلسطين ص ٥٣١ / ٥٣٣.

١٥٧- أدب المقاومة فى فلسطين المتحلة ص ٨٩.

١٥٨- أدب المقاومة ص ٩٤.

١٥٩- المجموعات الشعرية الكاملة ص ٧٤.

١٦٠- الأعمال الكاملة ٣٢٦.

١٦١- ديوان محمود درويش ص ٢.

١٦٢- المصدر نفسه ٢١.

١٦٣- عبد المعطى حجازى من ديوان "لم يبق إلا الاعتراف" وراجع الشعر العربى المعاصر ص ٣٣٨.

١٦٤- أحال عز الدين إلى قصيدة "الوحدة" فى البئر المهجورة، ولم أجد العنوان، ولم أجد النص، راجع الشعر العربى المعاصر ٣٣٠.

١٦٥- الحداثة ص ١٨٤.

١٦٦- الشعر العربى المعاصر ص ٣٥٤ - ٣٥٥.

١٦٧- الأعمال الشعرية الكاملة ٣٢٤ - ٣٢٥ يوسف الخال.

١٦٨- المجموعة الكاملة ص ٨٧.

١٦٩- الشعر العربى المعاصر ص ٣٢٦.

١٧٠- المجموعة الشعرية الكاملة، جبرا إبراهيم جبرا، ص ١٦٩ من قصيدة [زماننا والمدينة].

المراجع والمصادر*

﴿أ﴾

١ – اتجاهات الشعر العربى المعاصر، إحسان عباس سالم، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٨ م.

٢ – الأدب فى عالم متغير، دكتور شكرى عياد، الهيئة العامة للكتاب.

٣ – أسئلة الشعر فى حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، منير العكش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٤ – الأسطورة والرمز دراسات نقدية، ت / جبرا إبراهيم جبرا.

٥ – أفق الحداثة وحداثة النمط، ت/ سامى مهدى، دار الشئون الثقافية العامة.

٦ – الأدب العربى وتحديات الحداثة، دراسة وشهادات، عبد الله أبو هيف، دار الصداقة للطباعة والنشر، بيروت ط ١، ١٩٧٨م.

٧ – أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، دافيد لوبروتون – ترجمة محمد عرب صاصيلا، ط ١، ١٤١٣ هـ – ١٩٩٣م.

٨ – أزمة القصيدة الجديدة، دكتور عبد العزيز المقالح.

٩ – أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة فى حداثة مجلة الشعر بيئة ومشروعاً ونموذجاً، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد.

١٠ – استيعاب النصوص وتأليفها، أندريه – جاك ديشين، ترجمة هيثم لمع، ط ١ – ١٤١١ هـ – ١٩٩١ م، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

﴿ب﴾

١١ – بحثاً عن الحداثة، نقد الوعى النقدى فى تجرية الشعر العربى المعاصر، محمد الأسعد، مؤسسة الأبحاث العربية ط ١ – ١٩٨٦م.

١٢ – البرناسية أو مذهب الفن للفن فى الشعر الغربى والعربى، ت/ إيليا الحاوى، دار الثقافة ببيروت ط ١، ١٩٨٠ م.

١٣ – البنيوية التكوينية والنقد الأدبى لمجموعة من النقاد ترجمة محمد سيلا.

* صرفنا النظر عن كثير من المراجع لورودها كاملة فى الهوامش.

١٤ – البنيوية فى اللسانيات، ت/ دكتور محمد الحناش.
١٥ – البنيوية وعلم الإشارات، ت/ ترنس هوكز، ترجمة مجيد الماشطه.
١٦ – البنيوية وموت الإنسان، ت/ روجيه جارودى.
١٧ – بين الأصالة والحداثة، نقد ومختارات. أحمد فرح عقيلان، مطبوعات نادى الطائف الأدبى، ١٤٠٦ هـ – ١٩٨٦ م – ط ١.
١٨ – بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، دكتور لويس عوض، ط ٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ م.



١٩ – التراث والحداثة مراجع لدراسة الفكر العربى الحاضر، ت/ بولس الخورى، دارسات الفكر العربى، معهد الأنحاء العربية ببيروت ١٩٨٣ م.
٢٠ – تقويم نظرية الحداثة، دكتور عدنان على رضا النحوى، ط ١ – ١٤١٢ هـ، دار النحوى للنشر والتوزيع.



٢١ – جناية الشيوعيين على الأدب العراقى، هلال ناجى ومحيى الدين إسماعيل.
٢٢ – جناية الشعر الحر، أحمد فرح عقيلان، ط ١ – ١٤٠٣ هـ – ١٩٨٢ م، نادى أبها الأدبى.
٢٣ – جدل القراءة، ملاحظات فى الإبداع المغربى المعاصر، نجيب العوفى، دار النشر المغربية، الدار البيضاء ط ١ – ١٩٨٣ م.



٢٤ – الحداثة أزمة الخطاب الأدبى المعاصر، دكتور حلمى بدير، طبع طوين برنت.
٢٥ – الحداثة تحرير مالكم برادبرى وجيمس ماكفارنى، ترجمة مؤيد حسن فوزى، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ١٩٨٧ م.
٢٦ – الحداثة / لمجموعة من الكتاب، ترجمة مؤيد حسن فوزى.
٢٧ – حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية فى الشعر والثقافة، ت/ محمد بنيس دار التنوير للطباعة والنشر.
٢٨ – الحداثة بين التعمير والتدمير، دكتور حسن بن فهد الهويمل ط ١ – دار المسلم ١٤١٣ هـ.

٢٩ - الحداثة من منظور إيجابى، دكتور عدنان على رضا النحوى، دار النحوى للنشر والتوزيع.

٣٠ - الحداثة فى ميزان الإسلام، عوض بن محمد القرنى، هجر للطباعة والنشر والتوزيع.

٣١ - الحرية والطوفان، ت/ جبرا إبراهيم جبرا، بيروت ١٩٦٠ م.

٣٢ - الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دكتور خليل أبو جهجه، دار الفكر اللبنانى ط ١ - ١٩٩٥ م.

٣٣ - الحداثة، مناقشة هادئة لقضية ساخنة، دكتور محمد خضر عريف، دار القبلة للثقافة الإسلامية ط ١ - ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م.

٣٤ - الحداثة فى الشعر العربى المعاصر، حقيقتها وقضاياها، رؤية فكرية وفنية، دكتور وليد قصاب، دار القلم، دبى ط ١ - ١٤١٧ هـ - ١٩٩٦ م.

٣٥ - الحداثة وما بعد الحداثة، إعداد وتقديم بيتر بروكر، ترجمة دكتور عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور ط ١ - ١٩٩٥ م.

٣٦ - الحداثة فى النقد الأدبى المعاصر، دكتور عبد المجيد زراقط، دار الحرف العربى، ط ١ - ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م.

٣٧ - الحداثة فى الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة ببيروت ط ١ - ١٩٧٨ م.

٣٨ - حديث الحداثة، عابد خزندار، ط ١ - ١٩٩٠ م، المكتب المصرى الحديث.



٣٩ - الخطاب العربى المعاصر، قراءة نقدية فى مفاهيم النهضة والتقدم والحداثة، فادى إسماعيل ط ١ - ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م.



٤٠ - الدرجة الصفر للكتابة، ت/ رولان بارت، ترجمة محمد برادة - دار الطليعة ببيروت ١٩٨٠.

٤١ - دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى، حسين مروة.

٤٢ - دليل القارئ إلى الأدب العالمى، ت/ ليليان هيرلاندز وآخرون، ترجمة محمد البحوار.



٤٣ – الرمزية فى الأدب العربى الحديث، أنطوان غطاس كرم.

٤٤ – الرمزية فى الأدب العربى، ت/ دكتور درويش الجندى.

٤٥ – الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ت/ دكتور محمد فتوح أحمد، ط ٣ – دار المعارف ١٩٧٨ م.

٤٦ – الرومانسية فى الشعر الغربى والعربى، ت/ إيليا الحاوى، دار الثقافة ببيروت ط ١ – ١٩٨٠ م.



٤٧ – زمن الشعر، أدونيس، دار العودة.



٤٨ – السوريالية ت/ أيقون دوبليسيس، ترجمة هنرى زعيب، منشورات عويدات.



٤٩ – الشعر العربى الحديث، س. موريه، ترجمة شفيع السيد، دكتور سعد مصلوح.

٥٠ – شعرنا الحديث إلى أين، دكتور غالى شكرى، دار المعارف القاهرة ١٩٦٨.

٥١ – الشعر ومتغيرات المرحلة حول الحداثة وحوار الأشكال الشعرية الجديدة، عبد السلام المسدى وآخرين، دار الشؤون الثقافية العامة.

٥٢ – الشعر العربى الحديث، بنياته وإبدالاتها مسألة الحداثة، دار توبقال للنشر ط ١ – ١٩٩١ م.

٥٣ – الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دكتور عز الدين إسماعيل، دار العودة ط ٣ – ١٩٨١ م.

٥٤ – الشعر العربى المعاصر، روائعه ومداخل لقراءته، دكتور الطاهر أحمد مكى، دار المعارف ط ١ – ١٩٨٠ م.

٥٥ – الشعر فى إطار العصر الشورى، دكتور عز الدين إسماعيل، دار القلم ط ١ – ١٩٧٤ م.

﴿ص﴾

٥٦ – صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة ١٩٧٨ م.

٥٧ – صناعة الأدب، ت/ ر. أسكوت جيمس، ترجمة هاشم الهنداوى، دار الشئون الثقافية العامة.

﴿ع﴾

٥٨ – العلمانية، دكتور سفر بن عبد الرحمن الحوالى، الدار السلفية.

﴿ف﴾

٥٩ – فلسفة الحداثة، فتحى التريكى، رشيدة التريكى، مركز الإنماء العربى، ١٩٩٢ م.

٦٠ – مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، إبريل/ مايو/ يونيه ١٩٨٤ م.

٦١ – مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٤ م.

٦٢ – فاتحة نهايات، أدونيس، دار العودة.

﴿ق﴾

٦٣ – قضايا الشعر المعاصر، نارك الملائكة، بغداد ١٩٦٥ م.

٦٤ – قضية الشعر الجديد، دكتور محمد النويهى، دار الفكر.

٦٥ – قضايا وشهادات، كتاب ثقافى دورى، صيف ١٩٩٠ م.

﴿ك﴾

٦٦ – الكلمات والأشياء، ميشيل فوكر، ترجمة مطاوع صفدى وآخرين، مركز الإنماء العربى.

﴿م﴾

٦٧ – ما الحداثة، هنرى لوفيفر، ترجمة كاظم جهاد، دار ابن رشد، ط ١ – ١٩٨٣ م.

٦٨ – مجلة المنهل، ع ٤٦٦، س ٥٥، م ٥، ربيع الأول ١٤٠٩ هـ، ندوة الحداثة المفهوم والمنهج ص ٦٥.

٦٩ – المتخيل السردى، مقاربات نقدية فى التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافى العربى ط ١ – ١٩٩٠ م.

٧٠ – المجموعات الشعرية، توفيق صائغ، رياض الريس للكتب والنشر ط ١ – ١٩٩٠ م.

٧١ – مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية، دكتور عماد حاتم، الدار العربية للكتاب، ط١ – ١٩٧٩ م.
٧٢ – مقدمة للشعر العربى، أدونيس "على أحمد سعيد"، دار العودة ط ١ – ١٩٧١ م.
٧٣ – ما بعد الحداثة – العرب فى لقطة فيديو – مى غصوب ط ١ – ١٩٩٢ م.



٧٤ – نظرية الأساطير فى النقد الأدبى، نورثروب فراى، ترجمة حنا عبود.
٧٥ – نظريات الشعر عند العرب، مصطفى جوزد، دار الطليعة بيروت ١٩٨٠ م.
٧٦ – النقد الأدبى، ت/ ويليام وآخرون، ترجمة دكتور حسام الخطيب ومحيى الدين صبحى، الجزء الثالث.
٧٧ – نقد النقد، تزفيتان تودوروف، ترجمة دكتور سامى سويدان، دار الشئون الثقافية العامة.
٧٨ – النقد الأدبى الحديث بين الأسطورة والعلم، ت/ محيى الدين صبحى.
٧٩ – النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ستانلى هايمن، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة ببيروت ١٩٨١ م.
٨٠ – نزعة الحداثة فى القصة العراقية، دكتور محسن جاسم الموسوى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٨١ – ندوة [مواقف] الإسلام والحداثة، مجموعة من الكتاب، دار الساقى ط ١ – ١٩٩٠ م.
٨٢ – النقد والحداثة، دكتور عبد السلام المسدى، ط ٢ – ١٩٨٩ م منشورات دار أمية.



٨٣ – لغة الشعر فى "زهرة الكيمياء" بين تحولات المعنى ومعنى التحولات، دكتور عبد الكريم حسن ط ١ – ١٤١٢ هـ – ١٩٩٢ م، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.



٨٤ – الواقعية فى الأدب، ت/ عباس خضر، نشر وزارة الثقافة العراقية، مطبعة الجمهورية، بغداد ١٩٦٨ م.

المناقشات والمداخلات

الأستاذ الدكتور الطاهر مكى : شكراً للأستاذ الدكتور حسن فهد على بحثه القيم الواضح الصريح، وكنت أتمنى أن يكون كاملاً بين يدى الحاضرين جميعاً ليستمتعوا به أو ليقولوا رأيهم فيه، ما دام الحديث عن الحداثة، فإن لدى كلمة قصيرة جدًّا، ذلك أننى لا أرى فيما يكتب عنها أنها كانت مذهباً أدبيًّا محدداً عاش نصف قرن من الزمان، بدأ فى أواخر القرن التاسع عشر، وانتهى فى الثلث الأول من القرن العشرين، وهو حركة من أمريكا اللاتينية امتدت وشغلت كل أمريكا اللاتينية، وكل أسبانيا، قام بها شاعر من نيكاراجوا وهو "روبين دارين" واتخذ من شاعر أسبانى قرطبى رائداً لهذه المدرسة، وكان من أتباعها فى أسبانيا الشاعر الكبير "خوان رامون خمينيس" الحائز على جائزة نوبل.

معالم هذه المدرسة وتسمى "المودرن نيس" مدرسة الحداثة، لا صلة لها إطلاقاً بما يقال عن الحداثة الآن؛ لأنها جاءت رد فعل للرومانسية، ترى أن الشعر هو ما قام على الكلمة الفخمة الجزيلة الجليلة، وعلى المعنى القوى الجديد، وعلى الاستعارة البعيدة الطارح، لا صلة لها بهذا الكلام الذى يقال إطلاقاً، ولها معالم وحدود - مع الأسف الشديد - ليس لدينا عنها حرف واحد؛ لأننا نستمد نقدنا الآن إما من النقد الإنجليزى، وإما من النقد الفرنسى، والأوربيون بينهم صراعات فهم يهملون هذه الدراسة؛ لأن الصراع بين إنجلترا وفرنسا وبين أسبانيا - خصوصاً فى عهد فرانكو - كان صراعاً عنيفاً، وكانت هذه المدرسة محاصرة ولا يكتب عنها، مع أنها مدرسة متميزة، تقوم على اللفظ القوى، والاستعارة البعيدة، والتشبيه العظيم، والكلمة القوية الجميلة، وتتخذ من شاعر قرطبى عاش فى القرن السادس عشر الميلادى إماماً لها.

هذا الكلام لا يعرفه أحد، وفهمنا أن الحداثة هى ثورة على ما هو موجود فقط، أتمنى أن نأتى فى يوم من الأيام فنقدم هذه المدرسة لندرك أن الحداثة ليست هى كل هذا الكلام الذى فى الساحة.

شكراً للزميلين العزيزين الذين قدما وجهتى نظر مختلفتين بعض الشىء، والآن الكلمة للسادة الزملاء الذين معنا.

الأستاذ الدكتور مصطفى ناصف : معالى الشيخ العظيم زكى يمانى، لقد أنشأت هذه الجائزة لتشجع الشعر من حيث هو جزء من الثقافة العربية، فالشعر إذن ليس عالمياً من الفراغ، إنما الشعر خادم للثقافة العربية، ومن حقه أن ينفعل بها ومن حقه أن يؤثر فيها، هذا هو الذى أفهمه، فيجب منذ البدء أن نفترض أننا نتحرك بين مقولتين اثنتين، إحداهما نسميها مقولة الشعر، والثانية نسميها مقولة الثقافة العربية، وويل لكل متخصص لا يدرك أتم الإدراك وأصح الإدراك أنه خادم للثقافة العربية، وأنه قلق على مصيرها، وأنه يعلم ما حولها مما ينوؤها ومما يعينها.

وأنا شيخ كبير، ولست هنا لكى أدافع عن شىء أو لكى أهاجم شيئاً، فقد علمتنى الأيام أن المعرفة أجل من الدفاع وأكبر من الهجوم، ولكن الأيام علمتنى أيضاً أنه لا خير فى إنسان يعيش دون أن يراجع أهدافه بين حين وحين، ومن حق الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب - بلا أدنى شك - أن يكون داعية لشعر الحداثة، ومن حقه أن يفهم - هذه الحداثة - فهم الداعى لها، ومن حق المجتمع العربى أن يعيش على الحوار لا أن يعيش على تبادل الدفاع والهجوم، فأنتم تعرفون ما بين الدفاع والهجوم وما يترتب عليهما من آثار، ولكن أريد أن أسأل سؤالاً لا يخلو من العذر؛ لأن هذا الأمر كله قد دعانى إلى أن أسأل نفسى غير مرة، كيف تصنع الأفكار ؟ هذا سؤال لا أعرف أن أحداً سأله بطريقة ملحة، كيف تصنع الأفكار ؟ إن الناس يتصورون أن الأفكار عبارة عن أسطر تأتى فى كتب، وهذا غير صحيح.

فالأفكار ردود أفعال واستجابات، والأفكار علاقات، والعلاقات أقل شىء فيها طرفان، وأقل ما يمكن أن نقوله فى هذه العجالة الموجزة : إن صناعة الأفكار تنطوى على جانب محذوف وجانب آخر مثبت، وويل للذين لا يتمتعون بشىء من سوء الظن الذى هو أقرب إلى الفطنة منه إلى الفتنة. صناعة الأفكار إذن صناعة علاقات، وصناعة العلاقات تؤدى بالضرورة إلى الحديث عن أهداف الثقافة فى عصر معين، وفى حقبة معينة، ولا يمكن بأى حال أن نتحدث عن نظام من الأفكار فى داخل الأدب دون أن نعلم أن هذا النظام استجابة لبقية أنظمة الحياة ومحاولة لتوجيه هذه الأنظمة.

هذا هو الذى أعرفه، ولكن الحياة العربية تنطوى على مفارقات كثيرة، يضرب بعضها بعضاً، وينكر بعضها بعضاً، ولا نكاد نتصور العلاقات المخربة التى لا تخلو من أساليب كثيرة تختلف باختلاف العصر، ولأضرب لذلك مثلاً : ما الأهداف الثقافية التى يعيش عليها الغرب الآن ؟ قد يكون سؤالاً دعائياً فى رأس بعض الناس، وقد يكون من بعض الوجوه سؤالاً علمياً، ولكن أيسر الأشياء أن تعلم أن الغرب اصطنع تصدير العقلانية والتنوير والتقدم زمناً، وأنكر هذه الرسالة زمناً آخر، فالذين صنعوا العقلانية يتنكرون الآن لما يسمونه العقلانية، ولست أدرى إن كانت كلمة العقلانية طيبة المقام فى الحس العربى .. والذين صنعوا التنوير يضربون الآن فكرة التنوير، والذين صنعوا فكرة التقدم ودعوا لها هم الذين يصطنعون الآن الزعم بأن التقدم وهم من الأوهام، والذى أعلم – وليس الذى أعلمه كثيراً، وما كنت يوماً رجلاً مغروراً ولا معتدًّا بنفسه – أن الدعوة للتقدم والتنوير والعقلانية كانت إطاراً من الأهداف، واليوم يصطنع الغرب إطاراً آخر من الأهداف، فهو ينكر العقلانية كما قلت وينكر التنوير والتقدم، ينكر هذا كله.

ما حقيقة الموقف ؟ هل حقاً أنكر العرب التنوير والتقدم والعقلانية ؟ هذا غير صحيح، إذن فهو ينظر نظرة واسعة جداً، وهو يصطنع شيئاً من التناقض الظاهرى الذى يتقنه، أغرب الأشياء أيها السادة أن كلمة التناقض الظاهرى كلمة مترجمة عن الإنجليزية، وليس لها مقابل حقيقى فى اللغة العربية القديمة، أعنى بذلك أن الغرب يعيش على أسلوب من الحياة لا يزال غريباً عنا، فهو يستطيع أن يمسك بتلابيب الأضداد، وأن يحرك الأضداد، وأن ينتزع منك الإعجاب به إذا دعى إلى هذا اليوم، وإذا دعى إلى ذاك الآخر فى يوم ثانى، هذه المسألة يجب أن تكون واضحة فى أذهانكم.

لنذكر مرة أخرى السؤال الذى بدأت به هذه الكلمات، كيف تصنع الأفكار ؟ إن الغرب يصنع الأفكار من أجل أهداف كثيرة، وهو يحرك هذه الأهداف تحريكاً غاية فى الذكاء، وميزة الغرب أنه يستطيع أن ينظر يمنة، ويستطيع أن ينظر يسرة، ويستطيع أن يجمع بين الأمرين فى معظم الأحيان دون أن تستطيع أنت متابعته، الغرب الآن يتحدث عن العدم وعن العبث وعن الانتهاء، ولكن الغرب نفسه يعيش تجربة التحقق والقفز والالتزام والموضوعية، لا تنسى أن الغرب هو أبو العلم، والعلم هو التحقق والقصد والالتزام

والموضوعية، ولكن الغرب يصطنع مع هذا كله العدم والعبث والانتهاء، فكيف يوفق بينهم ؟ هو يستطيع أن يوفق بينهم بعدة طرق، أن يقول أن هذا يريح من وطأة ذلك، وهو يستطيع أن يصنع الأفكار لكى يصدر الأفكار، ومنذ وقت طويل، سأل شيخ جليل - لا أحد يذكره الآن - هو أحمد لطفى السيد حين قال فى مقال له : أحب أن يسأل الناس أنفسهم، كيف نشأت فكرة الجامعة الإسلامية ؟ وكيف ظهرت ؟ وكيف انتقلت من مجال إلى مجال ؟ وكان يقصد بذلك أن الأفكار تصنع لتصدر، وتصنع لكى ينقد بعضها بعضاً، فمن استطاع أن يعيش على النقائض فقد نجا، ومن استطاع أن يعيش وحيد الجانب شأن السذج والبسطاء فله الله، والسلام عليكم.

الأستاذ الدكتور الطاهر مكى : شكراً للأستاذ الدكتور مصطفى ناصف، وأنا أرجو من الأخوة المعلقين أن يكون التعليق على موضوع المحاضرة، إضاءة أو تأييداً أو نقداً حتى لا نضيع الوقت، الكلام الذى قاله الأستاذ الدكتور مصطفى ناصف كلام جميل، ولكن لا صلة له بالموضوعات التى حاضر فيها الزميلان، وهذه كلمة حق، وكلمة الحق لم تدع لى صديقاً. والكلمة الآن للأستاذ الدكتور أحمد درويش.

الأستاذ الدكتور أحمد درويش : شكراً لمحاضرى هذه الندوة ولراعيها ولجمهورها، أنا أحاول أن أعلق على هذين الطرفين المتقابلين، لكنهما يثيران أيضاً قضية حساسة، ربما تتصل بمدى الصراحة التى ينبغى أن نتمتع بها ونحن نواجه واقعنا الأدبى، نحن نتكلم كثيراً ونجامل كثيراً، نحن فى حركة للإبداع الأدبى، لا نقدم شيئاً لشىء، وهذه مسألة ينبغى أن نكون صرحاء فى الوقوف أمامها، نحن - فى جملة الأمر - أمام إبداع جيل، إدراكه الأساسى للغة يعانى من ضعف، فيبدع مبدعوه على أساس ضعيف، وينقد ناقدوه على أساس ضعيف، وتتكون قيمة الشهرة فيه على أسس غير علمية فى الأعم والأغلب، وعندما تتكون الشهرة تتقادم، وعندما يتقادم الاسم يصبح مكانه مقدساً، وتصبح الأمور مفروغاً من مناقشتها، ولا ضير أن نناقش الأمر من جديد، لا ضير من أن نناقش مسألة الحداثة، ليس من منطلق دينى؛ فهذا أيضاً ضد طبيعة النزعة الجمالية التى استنها النقد الأدبى عند العرب، وتقدم من خلالها الأدب، علينا أن نرفض نصًّا من الناحية الجمالية، وأن نترك القيم الأخرى لدوائرها، لكن أيضاً أن نتخلى عن مسألة التبرير فى النقد، بأن كل من

يكتب شيئاً فهو مبدع دون أساس معروف، وأن على الناقد أن يبرر ما كان بطرق مختلفة، لم يعد عندنا ناقد واحد يقبل شيئاً ويرفض شيئاً آخر، أصبحنا نقبل كل ما يقال، وعلينا أن نبحث له عن تبرير، أيضاً علينا أن نؤمن بأنه ليس من الضرورى أن يكون كل الناس مبدعين، وأن الإبداع ليس وجاهة اجتماعية من سلبت عنه تأخرت درجته الاجتماعية، الإبداع شيء يرزقه بعض الناس، وعلينا أن نعترف بهذا، وأيضاً على أساس من القيم، ليس من الضرورى أن تكون القيم اليوم هى قيم الأمس، ولكن لابد أن تكون هناك قيم بين هذه المحاور؛ والقبول على أساس القيمة، والاعتراف بالواقع، والشجاعة؛ لكى تكون الثقافة شيئاً يقدم لنا شيئاً فى حياتنا، والنقاش على أساس علمى، يمكن أن يكوِّن عندنا حداثة وتحديث، ويمكن أن يكون عندنا تقدم، ويمكن أن نخفف من المجاملة شيئاً لكى يتقدم الأدب والنقد شيئاً. شكراً.

الأستاذ الدكتور الطاهر مكى : شكراً للأستاذ الدكتور أحمد درويش.

الأستاذ الدكتور عبد الحكيم حسان : بسم الله الرحمن الرحيم، استمعت إلى الكلمتين العظيمتين للأستاذين الفاضلين، وعلى الرغم مما يبدو بينهما من تناقض، فإنهما من ميدان واحد وهما صنوان. الواقع أننى قرأت للأستاذين الجليلين قبل ذلك، وأعرف اتجاهاتهما جيداً وأكاد أتفق معهما معاً، على الرغم من اختلافهما فى بعض الأحيان فى الاتجاه، وخلاصة ما أريد أن أقول : ليس هناك مانع مطلقاً من أن تخضع النصوص الحديثة – كما قال الدكتور عبد المطلب – لأى اتجاه يفرضه النص نفسه ما دام الاتجاه النقدى يفرضه النص، لا مانع من هذا مطلقاً، أما أن أفرض على النص القديم ما ليس فيه، هذا ما لا أستطيع أن أقبله على الإطلاق، أنا لم أجد قصيدة جاهلية مطلقاً بعنوان، وصلتنى معلقة "امرئ القيس" بلا عنوان، ووصلتنى معلقة "عنترة" بلا عنوان، ووصلتنى هذه القصائد مقروءة ومعلقاً عليها ومفهومة من الذين استمعوا إليها، دون أن يتصرف فيها أحد غيرهم، حينما استمع "عبد الملك بن مروان" إلى قصيدة جرير استنكر البيت الأول ثم استحسن بقية الأبيات، علىّ أن أتلقى هذه القصيدة كما هى وكما فهمها "عبد الملك بن مروان" وكما فهمها غيره بعد ذلك، أما أن آتى الآن فأفرض على هذه القصيدة فهماً جديداً، وأقول : إن الحداثة

أو أى نقد آخر يفرض على هذه القصيدة فهماً آخر، فهذا ما لا أستطيع أن أقبله. والسلام عليكم ورحمة الله.

الأستاذ الدكتور الطاهر مكى : شكراً للأستاذ الدكتور عبد الحكيم حسان.

الشاعر إسماعيل عقاب : بعيداً عن مصطلح الحداثة ووعينا الكامل بأنه استنباط غربى، وما تستهدفه الحداثة كما جاءت فى تنظيرات الحداثيين الغربيين والحداثيين العرب، فإننى أتوجه إلى الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب، وأقول له : سنتسلح بحسن النية نحو الحداثة، فإذا كان - وهو الضلع الثالث فى العملية الإبداعية، الوسيط - الناقد قد أجهد نفسه فى الدخول إلى النص، وقام بملء الفراغات الموجودة فى النص؛ ليحصل بعد ذلك على نص هو نص احتمالى وليس نصًّا يقينيًّا، فأين المتلقى فى العملية الإبداعية ؟ وشكراً.

الأستاذ الدكتور الطاهر مكى : شكراً للأستاذ الشاعر إسماعيل عقاب.

الأستاذ الدكتور مصطفى الشكعة : بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله، والصلاة والسلام على سيدنا رسول الله، أشكر الأقطاب الثلاثة الذين نتشرف بوجودهم على هذا المسرح، لقد استمتعت كثيراً بما سمعت، ولكن عندى أمور ثلاثة، هذه الأمور أولها :- أن المرء يولد شاعراً ولكنه يصير خطيباً، يمكن أن يتعلم الخطابة ويكون خطيباً مجيداً، ولكنه لا يتعلم الشعر لأنه يولد به، فإذا لم يولد المرء شاعراً فليس بشاعر، ومن ثم فهو ليس مؤهلاً لأن يخوض مثل هذه المعامع التى نحن بصددها، أقول ذلك لأن كثيراً ممن حرمهم الله نعمة الشعر يفرضون أنفسهم على مجتمعاتنا الأدبية والشعرية، فيفسدونها، هذه واحدة.

الأمر الثانى هو تراثنا وأدبنا وشعرنا، ونحن هنا فى مجال الشعر، لا ينبغى لنا أن نعطى ظهورنا لقيمة كبرى من قيمنا، طويلة مديدة، وهو الشعر العربى الذى ناهزت حياته ستة عشر قرناً من الزمان، وهو بذلك آصل وأقدم وأعرق فنون الشعر بين جميع اللغات الحية والميتة فى غير ما تحيز ولا حماسة.

لا ينبغى بعد ستة عشر قرناً من الزمان أن نأتى ونغير هذا الشعر، نحن نطوره - ولقد تطور كثيراً - ولكن ينبغى أن يكون تطوره فى نطاق إطار شاعريته التى عرف بها، والتى إذا أنسلخ عنها صار شيئاً مسخاً مشوهاً، إذاً نحن مع التطوير وليس مع التغيير، والذى نراه دائماً هو تغيير الشعر العربى تماماً.

الأمر الثالث هو قضية نرتضيها جميعاً بكل اختلافاتنا إن وجدت؛ لأنها صدرت من علم من أعلام هذه الأمة نحن نقبله جميعاً، هذا العلم هو "ابن رشد" وابن رشد الفيلسوف - المفكر - العالم - عالم العقيدة - صاحب المذهب إلى غير ذلك، الذى قُبل من جميع الناس على اختلاف فئاتهم وأنظمتهم وأنماط تفكيرهم، ابن رشد يقول : نحن نقرأ ونطلع على ما يكتبه الآخرون، فإن اتفق مع ديننا - ونضع خطوطاً كثيرة تحت كلمة ديننا - لأن أى أمة بلا دين تعيش فى فراغ وفضاء، ما لم يصطدم مع ديننا وآدابنا وعاداتنا وأخلاقنا، نحن نرحب به ونقبله ونشكره، وما يصطدم مع ديننا وعاداتنا وأخلاقنا وآدابنا نحن نرفضه ونشكرهم. أشكركم.

الأستاذ الدكتور الطاهر مكى : شكراً للأستاذ الدكتور مصطفى الشكعة، ومع مداخلة أخرى.

الشاعر محمد التهامى : أنا أشكر الدكتور عبد المطلب َوأعده من هذه الكوكبة الرائعة التى تحاول جاهدة أن تغير الوضع القائم، ولكننا حين نقدر هذه الكوكبة ونحبها ونحرص عليها، ونقول لها : إنا مأمورون منذ خمسة عشر قرناً، على أن من اجتهد وأخطأ له أجر، نرجوهم أن يستمعوا إلى الآراء الأخرى فى حميمية أيضاً وفى رغبة صادقة للوصول إلى طريق الصواب فإن الآراء المختلفة، إنما تنشر النور على الجوانب المختلفة للحقيقة حتى تبدو كاملة، وانطلاقاً من هذا كله أسأله أن يتفضل فيشرح لنا فى تعقيب، هل ممكن أن يكون هناك نص شعرى يتواصل مع الناس وهو لا يعنى بالمعنى ؟ أنا فى الحقيقة لم أفهم ولم أتابع تماماً الجملة التى قيلت : وقيل ممكن أن لا يعنى الشعر بالمعنى، ولكن يعنى بكيفية صنع المعنى.

أرجو أن يشرح لى هذا التعبير ؟ هذا سؤال ؟ والسؤال الثانى فقد أشار إلى أنه يمكن أن يعتمد النص الشعرى على طريقة الكتابة، طريقة كتابة الشعر فى الورق، فيشرح لى هل ممكن أن يكون هناك شعر مكتوب يقرأ فقط همساً، يعنى لا يرفع به صوت ويفهم، ولكن يفهم على أساس الطريقة التى يكتب بها فى الورق ؟ هذه هو السؤال الثانى.

السؤال الثالث هل يوافق الدكتور عبد المطلب على ما يقوله بعض الحداثيين من أن هناك فرقاً بين القصيدة وبين الشعر ؟ القصيدة التى تقال أو تلقى أو تسمع أو تكتب أو تقرأ شيء والشعر شيء آخر غير هذه القصيدة، أنا عندى تساؤلات كثيرة ولكنى لا أريد أن أطيل، ويكفينى أن يتفضل الأستاذ فيشرح لى ما خفى على فى هذه النقاط الثلاث، وشكراً.

الأستاذ الدكتور الطاهر مكى : أظنه جاء الدور الآن على السادة المحاضرين ليردوا على ما وجه إليهم من أسئلة إذا كانت هناك أسئلة، وسوف يبدأ الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب، وسوف أطالبه بما طالبت به المعلقين من أن يجيء تعليقه موجزاً بقدر الإمكان.

الأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب : سأرد أيضاً فى إيجاز شديد عن النقطة الأولى : الصديق الشاعر إسماعيل عقاب، الذى يقول : كيف نصنع مع نص أنت تقول : إنه نص احتمالى ؟ أقول له – وأنا قرأت شعره كله – : هل يستطيع هو أن يؤكد أن هذا هو المعنى الأوحد الذى ينتجه نصه، هذا محال؛ لأننا لو اعتبرنا أن النص أنتج معناه نهائيًّا لمات هذا النص، يعيش المتنبى ويعيش أبو تمام ويعيش كل شاعر؛ لأننا فى كل يوم نفهم منه شيئاً جديداً، نعرف منه قيماً جديدة، نطبقه على واقع جديد، ومن هنا قلت : إن النص الشعرى الحقيقى نص احتمالى؛ لأنه لا يقطع بالمعنى على الإطلاق؛ وهو أمر، أول من يطبق عليه هو إسماعيل عقاب نفسه، وأنا قرأت شعره، ولا يمكن أن أقول : إن هذا البيت ينتج معنى وحيداً عنده، هذه قضية.

القضية الثانية، يقول أستاذنا الدكتور مصطفى الشكعة : إن شعرنا له هيكل عربى قديم يجب أن نحافظ عليه قدر الإمكان.

أنا لم أعرف أن هناك شعراً عربيًّا استمر – كما هو عليه – لمدة خمسة عشر قرناً، الشعر العربى منذ أن وجد إلى اليوم فى حالة تغير دائم، المقدمة الطللية انتهت، الوزن الكامل فى البحر والقافية ضاع فى الموشحة، بل إن شعراءنا القدامى هزوا الإيقاع الشعرى، وامرؤ القيس نفسه له تجاوزات عروضية – ليست خطأ – امرؤ القيس لا يخطئ، إنما هو يعرف أنه يمتلك القدرة الإيقاعية.

يجب أن نفرق بين أمرين، هل الإيقاع هدف يسعى إليه الشاعر، أم هو أدلة يتعامل بها ؟ إذا كنا سنعترف أن الإيقاع هدف فى ذاته إذن "ألفية ابن مالك" أعظم ما قيل فى الشعر العربى، وإذا قلنا : إن الإيقاع أداة يعزف بها الشاعر فيكون له الحق فى اختيار الأداة المناسبة، يوقع عليها نغماً جميلاً.

أنا لا أطلب أن يقدم نغماً مشوهاً، هذه مسألة مهمة جداً، فالشاعر العربى يجب أن يدرك أن الشعر العربى لم يتوقف فى مرحلة من مراحله الطويلة، ولو توقف لانتهى.

المسألة الثالثة، حول ما أثاره الأستاذ التهامى "هل هناك نص بلا معنى ؟" أنا لم أقل بأن هناك نصاً بلا معنى، إنما قلت : أهمية النص عندى فى كيفية إنتاج المعنى.

أنا لست شاعراً وأستطيع أن أتحدث أمامكم ساعة فى الحب، لكن أحداً منكم لن يعترف بأن ما أقوله شعراً؛ لأن الشعرية الحقيقية هى كيف تنتج هذا المعنى.

عندما يقول النابغة :

فإنك كالليل الذى هو مدركى ... وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

المعنى يمكن للإنسان أن يعبر عنه، لكن كيف ؟ عبد القاهر الجرجانى ظل سبع صفحات فى دلائله يحلل هذا البيت؛ ليكشف كيف أن اللغة هنا أنتجت معنى جميلاً.

ويحلل الآيات القرآنية ويقول : إن المعنى هنا يمكن التعبير عنه بأى طريقة، لكن النص القرآنى عندما ينتج المعنى ينتجه بطريقة بلاغية أعجزت الآخرين.

"المعانى مطروحة فى الطريق" كما قال الجاحظ، المهم كيفية إنتاج الشعر للصياغة، هذا هو الأساس فى إنتاج الشاعرية الحقيقية.

هل هناك شعر لا ينطق ؟ أنت إذا ألقيت شعر أبى العلاء المعرى فى حفلٍ لن يكون لك استجابة كبيرة، إنما إذا قرأته بتأمل وعمق كبير جداً يستطيع أن يهزك هزاً.

هناك شعر مجلجل، ومع ذلك أنا أرى أن الشعر كله يحتاج إلى إيقاع، والإيقاع صوتى بطبعه، وليس من الضرورى أن يكون هذا الإيقاع إيقاع وزن وقافية، يمكن أن يكون إيقاعاً صوتياً، ويمكن أن يكون إيقاعاً حرفياً، أو إيقاعاً بديعياً، كل هذه إيقاعات موجودة تجعل النص مجلجلاً، لكن طبيعة الاتجاهات الحديثة فى الشعر والإيغال فى التوجهات الصوفية والعرفانية، والاتجاهات فى الرؤيا والمشاهدة، كل هذا يجعل النص أكثر تعبيراً عن نفسه عندما يقرأ عنه عندما يسمع.

أنا لا أرفض الشعر الآخر، وقد أعترف أننى قد قصرت فـى حق الشعر العمودى في مرحلة، لكنى الآن معنى بأن أستكمل قراءتـى للشعر، بأن يكون الشعر العمودى له نصيب ونصيب مهم جداً فى قراءتى للشعر الحديث.

وأنا أعد فى دراسة موسعة جداً لحاضر الشعرية العربية، أضع فيها فصلاً كاملاً عن هذه الشعرية التى تمثل خصوبة لا يمكن أن ينكرها أحد على الإطلاق، ليس معنى أن أقول إن الشعر الحداثى جيد وإن شعر التفعيلة جيد، أن يكون الشعر العمودى سيئاً أو رديئاً. كل شعر طالما يؤدى المعنى بطريقة فنية هو شعر جميل بلا شك.

أما الفرق بين القصيدة والشعر فإننى معنى بهذا؛ ولذا قرأت فى المعاجم اللغوية عن كلمة قصيدة – وهذه أمور أنشغل بها الآن – وجدت أن القصيدة لا ترتبط بالشعر إطلاقاً إلا عند النقاد. فى معاجم اللغة كلمة القصيدة لا ترتبط بالشعر، فالنقاد هم الذين عرفوا القصيدة وحاولوا أن يجعلوها مسألة كمية لا مسألة فنية أو مسألة جمالية.

هذه مسألة معقدة وتحتاج إلى إعادة نظر، ولو كنت استكملت قراءتى حول هذا الموضوع لكنت أفدت سيادتكم، لكنى فى بداية قراءتى حول هذا الموضوع، وشكراً لحسن استماعكم.

الأستاذ الدكتور الطاهر مكى : شكراً للأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب.

الأستاذ الدكتور حسن فهد الهويمل : لم يعلق أحدٌ تعليقاً مباشراً، إنما كانت هنالك تلميحات للدكتور أحمد درويش حول موضوع الفن والدين، وعلاقة الفن بالدين، وهل يطلب من الدين أن يكون مهيمناً على الفن ؟ هذه قضية مطروحة من زمن بعيد تعود للأصمعى "إن الشعر نكد لا يقوى إلا فى الكذب"، وأيضاً "كلفتمونا حدود منطقكم" كلام البحترى.

فى تصورى أن المصطلح المتداول فى التراث ليس هو الذى نحمله فى الحديث، يختلف موقف نقاد التراث حول موقف الدين من الشعر ومدى الفصل بينهما، وليس ذلك ما نحمله الآن كهم.

ليس هناك فجوة بين الدين والفن، والقرآن الكريم فرّق بين شعراء الغواية وشعراء الهداية، والشعر فن.

إذن الإسلام وضع مقياساً للنقد حين صنف الشعراء؛ إلى شعراء هداية وشعراء غواية، وهذه قضية مسلّم بها. وإذا أراد الشاعر أن يكون من شعراء الغواية فهو الذى يتحمل قضية نفسه.

لكن أنا كناقد أتصدى لعمل الشعر، أواجه النص الشعرى من خلال فنياته أولاً ومن خلال مضامينه ثانياً. وإذا جئت للمضامين فأنا مسلم قبل أن أكون ناقداً، فيجب أن أوضح مواطن الانحراف فى هذا النص.

الفن جمال والدين أيضاً جمال، والله جميل يحب الجمال، ولا يمكن الفصل بين الدين والفن. فأين تكمن الإشكالية ؟ وما الإشكالية ؟

الإشكالية ألا يكون الدين تجربة، الشاعر لا يمر بسلوك دينى والتزام دينى؛ لأن الشاعر يبدع نصًّا تولده التجربة، هل التجربة نشأت فى المسجد أم نشأت فى الحانة ؟ هل التجربة نشأت فى احترامه للقيم أو عدم احترامه للقيم. هذه هى الإشكالية، عندما يأتى الشعراء ليقولوا : "كلفتمونا حدود منطقكم" فالشاعر ابن البيئة، والشعر صدى لسلوكه ولممارساته، الشاعر المتدين لا يجد مشكلة حين يعالج القضايا وهو يحترم القيم والضوابط الدينية، وقد تغزل كعب بن مالك أمام الرسول ووصف المرأة بكل تقاطيعها، وبكل جمالها، وبإقبالها وإدبارها، ولم ينهه الرسول ولم يقل له : إنك انحرفت أو أخطأت، لكن فى حدود المعقول وفى حدود المقبول، ومنها نعرف كيف نواجه قضية الدين وقضية الفن؛ لأن الدين لا يضع حواجز فى طريق الفن. الشاعر أو المبدع هو الذى يضع هذه الموانع من خلال همه ومن خلال سلوكه، كثير من الشعراء له سلوك منحرف لكنه ملتزم بمحبة هذه العقيدة، ومن ثم لا يمكن أن يجاهر فى مصادمته.

الأستاذ الدكتور الطاهر مكى : شكراً للأستاذ الدكتور حسن فهد، وهناك تصويب للدكتور مصطفى الشكعة.

الأستاذ الدكتور مصطفى الشكعة : أنا لست جدليًّا، ولا أحب الجدل خاصة وأن الدكتور محمد عبد المطلب زميلى وصديقى وأخى وحبيبى أيضاً، لكن إما أن أكون حينما تحدثت لم أحسن التعبير عن نفسى، وإما أنه لم يفهم ما قصدت إليه – ولست فى مجال تحقيق ذلك – وأعود فأكرر الجملة التى قلتها فى تعليقى فقد قلت : "إن للشعر العربى مسيرة طويلة دامت ستة عشر قرناً، له سمته، وله أعماقه وأهدافه وأشكاله"، وقلت : "إنه يتطور والتطور مطلوب لكن لا نريد له أن يتغير".

وما قاله أخى الدكتور عبد المطلب يدخل فى نطاق التطور، أما التغير فنحن نلحظه فى قراءة كلامٍ لا علاقة له بالشعر من قريب أو بعيد.

التغيرُ من الغير وهو الشىء الآخر، أما التطور فهو الذى يتم فى نطاق من الصيغة الشاعرية العربية، ونحن لا ننكر ذلك وإنما نطلب ذلك ونعترف به ونسر له وندرسه، أما أن يتغير الشعر إلى شىء مسخ لا هو بالشعر ولا هو بالنثر هذا هو الذى قصدته والذى عنيته.

ولذلك أنا قلت : "إن المرء يولد شاعراً"، أولئك الذين لم يولدوا شعراء والذين حرموا نعمة الشعر وأرادوا أن يرغمونا على أن نفهم أنهم شعراء، هؤلاء هم الذين كنت أقصدهم، هؤلاء يغيرون، أما التطوير فهو مطلوب، وحينما كنت أقول الشعر فى زمن بعيد كنت منضماً إلى طائفة المطورين، شكراً لكم.

الأستاذ الدكتور الطاهر مكى : شكراً لكم جميعاً، والآن الكلمة للأستاذ أحمد فراج أمين عام المؤتمر.

الأستاذ أحمد فراج : شكراً سيدى الرئيس، أود أولاً أن أشكر سيادتكم على إدارتكم الحكيمة لهذه الجلسة، وأشكر السيدين الفاضلين، الأستاذ الدكتور حسن فهد الهويمل، والأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب، ومن قبل، الشكر للأستاذ الدكتور أحمد هيكل على إدارته الحكيمة لمفتتح هذه الحلقة الدراسية، والشكر من الأعماق للأستاذ الدكتور محمد بن شريفة والأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن.

وأود أن أنوه إلى أن فعاليات المؤتمر - الجلسة الثالثة والجلسة الرابعة - ستكون بمشيئة الله غداً، وتبدأ فى تمام الساعة العاشرة والنصف.

شكراً لكم تشريفكم اليوم الأول، ونتطلع إلى لقائكم فى الغد إن شاء الله. والسلام عليكم ورحمة الله.

المحتوى

(*) سوف يصدر – بمشيئة الله – المجلد الثانى من احتفالية الدورة الثالثة متضمنًا أبحاث اليوم الثانى التى نوقشت بالجلستين الثالثة والرابعة للأساتذة : الدكتور وليد إبراهيم قصاب (سوريا)، والدكتور محمد الهادى الطرابلسى (تونس)، والدكتور محمد أبو الأنوار (مصر)، والدكتور عبد القادر القط (مصر)، والمناقشات والمداخلات التى دارت حولها.